


VELUT
ARBOR
ÆVO





DIE MEDIZIN IN DER KLASSISCHEN MALEREI

DIE MEDIZIN
IN DER KLASSISCHEN MALEREI

VON

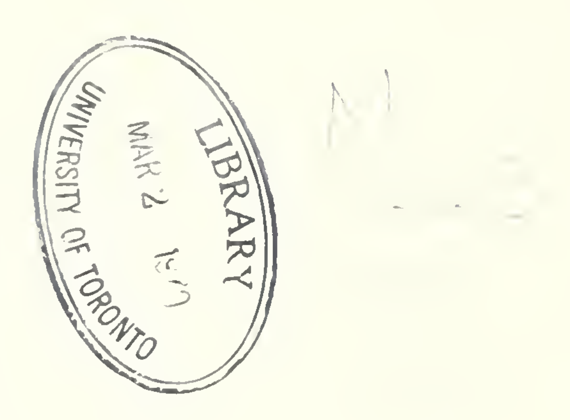
EUGEN HOLLÄNDER

MIT 272 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN

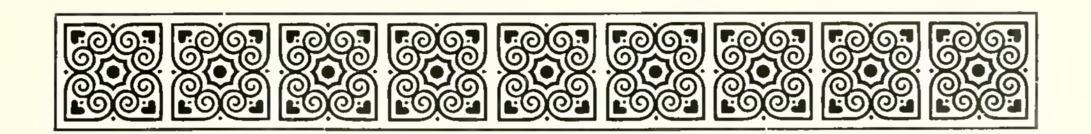
ZWEITE AUFLAGE



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1913



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart



VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Dieses Buch ist viel gelobt und stark getadelt worden, beides wohl über Gebühr. Man hat behauptet, daß es zu den klassischen Werken für alle Dauer der Zeiten rechnen wird*), und man hat französischerseits arg gescholten**), daß in demselben zu wenig die Verdienste der Pariser Schule von Charcot betont werden. Man hat dies Buch als ganzes wie im einzelnen von seltener Erfreulichkeit genannt, das trotz seiner außerberuflichen Entstehung geeignet sei, als edelste Erholung Berufsfreudigkeit zu erwecken***). Ein Teil der Tadler rügten die ganze Tendenz des Buches. Andere ernste und gelehrte Männer tadelten mit Recht manche Irrtümer und Schnitzer. Es waren aber merkwürdigerweise gerade Dilettanten und schlechte Sänger, welche die fehlende Wissenschaftlichkeit dieser Arbeit rügten und gegen den Dilettantismus in der Historie breitbeinig zu Felde zogen. Doch derjenige, welcher sich längere Zeit und gründlich mit der Geschichte der Kunst und Medizin befaßt hat und, nicht den grünen Tisch zum Acker machend, aus drei oder vier ähnlichen Werken ein fünftes sich aus der hohlen Hand erschuf, wird meiner Meinung sein, daß die Bearbeitung gerade dieses Stoffes nicht das wissenschaftliche Mäntelchen verträgt, welches allzuleicht den literarischen Diebstahl legitimiert. Es liegt leider im Wesen einer solchen außerberuflichen Publikation, daß Entgleisungen vorkommen, und dankbar war ich denen, die mich auf solche aufmerksam gemacht haben. Ich habe es versucht, solche in der Neubearbeitung auszumerzen. Doch dafür, daß meine Absicht mit diesem Buche voll und ganz erreicht ist, spricht neben der Anerkennung kompetenter Fachmänner die Schule, die es gemacht hat; mit einem — ich kann wohl sagen — Enthusiasmus stürzte man sich auf dieses

*) Siehe Pagel, Janus Jahrgang 9, S. 239.

**) Siehe Iconographie de la Salpêtrière B. 16. 1903.

***) Siehe Sudhoff, Mitteilungen zur Geschichte der Medizin. Heft X. 1904. S. 131.

für Deutschland wenigstens neu entdeckte Grenzgebiet zwischen Kunst und Medizin. Medizinartistische Kalender erschienen, Wochenschriften brachten und bringen illustrative Beilagen aus der Geschichte der Medizin. Die Medizin in der Malerei ist eine beinahe ständige Kapitelüberschrift in den Katalogen der Kunsthändler geworden und in den Mappen der Antiquare; Bilder aus der Geschichte der Medizin wurden und werden als Beilagen für pharmazeutische Präparate und für Zeitschriften verwandt, und selbst der üble Ansichtspostkartenrummel nahm sich der Konjunktur an. Einmal in Mode, fand man Gefallen daran, die Menükarten ärztlicher Gesellschaften mit den Illustrationen dieses Buches zu schmücken. Weit ernsthaftere Bestrebungen gipfelten in Ausstellungen, von denen die Berliner*) im Jahre 1906 ein schwaches Unternehmen gegenüber der großartigen Leistung auf der internationalen Hygieneausstellung in Dresden war. Hier wurde der erstaunten Welt von einem Manne, der den Dämon der Medizingeschichte in sich trägt, gezeigt, bis zu welcher Höhe die Objektkunde und ihre bildliche Vorführung der Geschichte der Medizin nutzbar gemacht werden kann. Erfolgreichen Pionierdienst auf diesem Neulande der Forschung, wo man die Geschichte der Medizin in ihrer zahllosen Beziehung zur Kunst kultiviert, leistete demnach dies Buch**). Die weitere Entwicklung dieser mediko-historischen Studien hat durch die Mitarbeit von Fachgenossen und durch die Fortsetzung eigener Arbeit so an Tiefe und Breite gewonnen, daß die Neuauflage des vorliegenden Buches eine Umarbeitung desselben notwendig machte.

Nach Gebühr versuchte ich Versäumtes nachzuholen und die historische Entwicklung der Mediko-Kunsthistorie zu skizzieren, soweit diese für den praktischen Arzt von Interesse ist. Gelegentlich der Herausgabe der »Plastik und Medizin«***) habe ich diese Vorarbeit bereits gewürdigt. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß schon lange vor Virchow und Charcot hervorragende Ärzte syste-

*) Ausstellung der Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk. Der wissenschaftliche Katalog hierzu bei Ferdinand Enke erschien 1906.

**) Mitteilungen zur Geschichte der Medizin 1906, S. 334.

***) Stuttgart 1912 bei Ferdinand Enke.

matisch die Erzeugnisse des Kunsthandwerks mit Bezug auf die Heilkunst sammelten und studierten. Doch ging bei ihnen der Reiz zu solchen Studien von grundverschiedener Stimmung aus.

Wenn auch das Verdienst der Charcotschen Schule ungeschmälert sein soll, aus dem Edelmetall dieser Materie die schönsten Münzen geprägt zu haben, die schon zu einer Zeit im Kurs waren, als wir noch sammelten, so ist es doch ohne jeden Zweifel, daß es dem Göttinger Gelehrten, dem Professor der Pharmakologie Karl Friedrich Heinrich Marx, vorbehalten war, in einer Akademieschrift über die »Beziehungen der darstellenden Kunst zur Heilkunst« im Jahre 1861 prinzipiell und programmatisch das ganze Material systematisch geordnet zu haben. Es ist dabei ziemlich gleichgültig, daß Marx sich sein Material im Kupferstichkabinett suchte und nicht durch Anschauung die Originale in den Weltmuseen kennen lernte. H. Rohlfs beansprucht für »Marx den Einzigen«, wie er diesen originellen und ideenreichen Forscher, der in Göttingen auch in Tracht und Umgangsformen eigene und sonderbare Wege ging, nennt, das Prädikat des Begründers der ethischen Medizin. Mit demselben Rechte könnte man ihn als den Begründer der mediko-artistischen Bestrebungen hinstellen, wenn seine fleißige Arbeit nicht im rein Theoretischen stecken geblieben wäre. Vergleichen wir seine übrigen Streifzüge in der Geschichte der Medizin und seine oft geistreichen, meist durch gesuchte Antithesen aber verschnörkelten Schriften dieser Gattung mit der Sammlertätigkeit des Leibmedikus des Joachimsthaler Gymnasiums, Moehsen*), so finden wir, daß beide Ärzte, beseelt von gleicher Liebe zur Kunst und zur Medizin, beide tätig als Sammler, Ästheten und Medizinhistoriker, sich fremd gegenüberstehen. Bei gleicher Hingabe an denselben Gegenstand betreten beide grundverschiedene Wege. Das führt zu einer vollkommen divergenten Bearbeitung desselben Stoffes. Der Berliner Sammler illustriert sein

*) J. C. W. Moehsen, Beschreibung einer Berliner Medaillensammlung, die vorzüglich aus Gedächtnis-Münzen berühmter Ärzte besteht. Berlin 1773.

J. C. W. Moehsen, Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen größtenteils berühmter Ärzte sowohl in Kupferstichen, schwarzer Kunst und Holzschnitten, als auch in einigen Handzeichnungen. Diesem sind verschiedene Nachrichten und Anmerkungen vorgesetzt, die sowohl zur Geschichte der Arzneigelahrtheit, als vornehmlich zur Geschichte der Künste gehören. Berlin 1771.

Verzeichnis der Bildersammlung berühmter Ärzte, wie auch die Beschreibung seiner Medaillensammlung mit wertvollen Funden zur Geschichte der Naturwissenschaft, aber er stellt sein medizin-historisches Wissen vollkommen in den Dienst der Kunst, und zwar nicht einer allgemeinen Kunstanschauung, sondern vornehmlich der Geschichte der Graphik und der Numismatik. Das erstrebenswerteste Ziel seiner Darstellungen ist eine vollkommene Aufzählung aller Varianten vorhandener Stiche. Bei dem Bildnisse des Hippokrates zum Beispiel beschäftigt er sich mit der Arbeit der verschiedenen Stecher, die alle das Gemälde des Rubens zum Vorbilde haben, welches dieser wieder nach einer antiken Büste gemalt hat.

Wir zeigten*), daß die Verbindung reiner humanistischer Gelehrsamkeit und theoretischer Ausbildung die Ärzte der süddeutschen Kulturzentren im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert auf die Grenzgebiete der Medizin gewiesen hat. Die scholastischen Studien nährten die Neigung zu Betätigungen, welche von praktischer Heilkunde weit abliegen. Wir nannten die Namen, vor allen den des Nürnbergers Michael Lochner von Hummelstein**), der als Stadtarzt für seine pharmakologischen Studien Anregung in den Kunsterzeugnissen der antiken Welt suchte***). Ähnliches gilt von dem Helmstedter Professor Heinrich Meibom.

Vergleichen wir mit diesen Bestrebungen, die Verbindung suchten zwischen Medizin und Kunst zum Frommen und zur Förderung real ärztlicher und naturwissenschaftlicher Kenntnisse, und den rein philosophischen, ethischen und ästhetischen Motiven eines Marx unsere modernen Arbeiten, so finden wir bald auch diesseits und jenseits vom Rhein eine charakteristische kleine Nuance. Die feiner Beiträge der französischen Schule, die im wesentlichen in der Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière niedergelegt sind, lassen eher dem rein Künstlerischen den Vorrang. Die Kunstgeschichte steht dort breit im Vordergrunde. Der große Meister Charcot freut sich, ein

*) Siehe Plastik und Medizin und siehe Münchner medizinische Wochenschrift 1904, Nr. 22.

**) Zu Furth 1662 geboren.

***) Papaver ex omni antiquitate erutum, gemmis, nummis, statuis et marmoribus aere incisis illustratum, Nürnberg 1715.

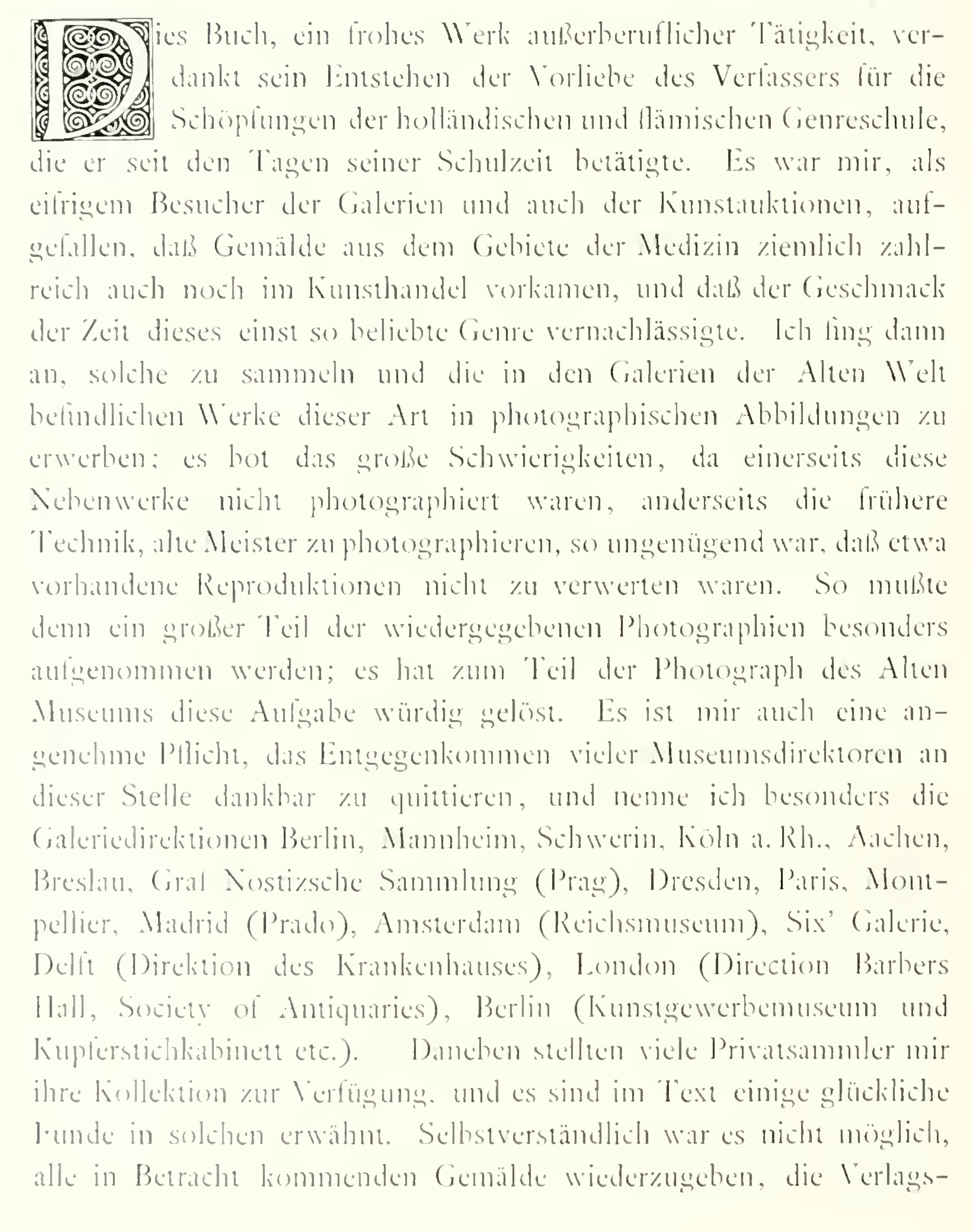
grundlegendes Material gesammelt zu haben als Beweis dafür, daß »la grande névrose hystérique«, ein medizinischer Begriff neueren Datums, schon auf den alten Kunstwerken naturgetreu geschildert ist. Mit Sorgfalt und Liebe werden die Dokumente gesammelt. Der künstlerische Teil, die Studienzeichnungen, Entwürfe des Malers, Kopien und die Zugehörigkeit des Malers zu einer Schule, seine sonstigen Leistungen, die Deutung des Bildes im Detail, die Zusammenstellung der Farben werden mit fachmännischer Kenntnis geschildert, kurz, die Kunst ist im wesentlichen der empfangende Teil; die Künstler müssen diesen Ärzten dankbar sein, welche ihre großen und intimen Kenntnisse ihnen zur Verfügung stellten. Es ist dasselbe Verhältnis wie beim Anatom, der den Künstler mit seiner medizinischen Fachkenntnis über die Schönheiten des Körpers und die Proportionen der Teile aufklärte, so daß sie ihm jetzt erst Besitz werden, obwohl der Maler sie schon der Natur abgestohlen und richtig auf die Leinwand gebracht hatte. Der führende Arzt und Gelehrte Richer ist selbst ein anerkannt großer ausübender Künstler.

Demgegenüber zielen unsere Bestrebungen nach der rein medizinhistorischen Seite. Wenn wir heute die voraussetzungslos gemalten Krankheitsschilderungen betrachten, so erwarte man keine Bilderfibel für Medizinstudenten; wir sammeln bloß Anschauungsmaterial für die Geschichte der Heilkunst und des Heilstandes, Dokumente, deren Wert unersetzlich ist, und welche in das Ödland und die Moränen medizinischen Geschichtsunterrichts neues sprießendes Leben bringen sollen und gebracht haben.

So hat denn dieser frohe Abstecher in das schöne Land der Künste, den ich vor 10 Jahren als einfacher Tourist ohne Führer und Buch, und wie ich gerne zugebe, auch ohne genügende Ausrüstung unternahm, trotzdem für uns ein Neuland erschlossen. Denen, die mir folgen wollen, rufe ich glückliche Fahrt zu.

VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE

»Artem non odit nisi ignarus.«



Dies Buch, ein frohes Werk außerberuflicher Tätigkeit, verdankt sein Entstehen der Vorliebe des Verfassers für die Schöpfungen der holländischen und flämischen Genreschule, die er seit den Tagen seiner Schulzeit betätigte. Es war mir, als eifrigem Besucher der Galerien und auch der Kunstauktionen, aufgefallen, daß Gemälde aus dem Gebiete der Medizin ziemlich zahlreich auch noch im Kunsthandel vorkamen, und daß der Geschmack der Zeit dieses einst so beliebte Genre vernachlässigte. Ich fing dann an, solche zu sammeln und die in den Galerien der Alten Welt befindlichen Werke dieser Art in photographischen Abbildungen zu erwerben; es bot das große Schwierigkeiten, da einerseits diese Nebenwerke nicht photographiert waren, anderseits die frühere Technik, alte Meister zu photographieren, so ungenügend war, daß etwa vorhandene Reproduktionen nicht zu verwerten waren. So mußte denn ein großer Teil der wiedergegebenen Photographien besonders aufgenommen werden; es hat zum Teil der Photograph des Alten Museums diese Aufgabe würdig gelöst. Es ist mir auch eine angenehme Pflicht, das Entgegenkommen vieler Museumsdirektoren an dieser Stelle dankbar zu quittieren, und nenne ich besonders die Galeriedirektionen Berlin, Mannheim, Schwerin, Köln a. Rh., Aachen, Breslau, Graf Nostizsche Sammlung (Prag), Dresden, Paris, Montpellier, Madrid (Prado), Amsterdam (Reichsmuseum), Six' Galerie, Delft (Direktion des Krankenhauses), London (Direction Barbers Hall, Society of Antiquaries), Berlin (Kunstgewerbemuseum und Kupferstichkabinett etc.). Daneben stellten viele Privatsammler mir ihre Kollektion zur Verfügung, und es sind im Text einige glückliche Funde in solchen erwähnt. Selbstverständlich war es nicht möglich, alle in Betracht kommenden Gemälde wiederzugeben, die Verlags-

anstalt von Ferdinand Enke zeigte dabei schon ein das gewohnte Maß weit überschreitendes Entgegenkommen; es wurden nur Hauptbilder reproduziert, die aus einer Reihe ähnlicher durch ihren Kunstwert oder ihr medizinisches Interesse hervorragten.

Während der Herausgabe des Werkes erschien Dr. Paul Richers: L'Art et la Médecine, ein Werk, welches auf Grund der Arbeiten der Charcotschen Schule eine ziemlich umfassende Zusammenstellung dieser Dinge gibt. Wäre meine Arbeit dem Abschluß nicht schon so nahe gewesen, so hätte dies Buch meine Aufgabe mir wesentlich erleichtern können. So kommt jedoch dieser Umstand der Originalität desselben zugute.

Aus dem am Schlusse beigefügten Literaturverzeichnisse ergeben sich die Quellen, die dieses eigenartige Grenzgebiet von Malerei und Medizin berühren.

Erwähnen will ich auch noch besonders, daß vielfach Mediziner eifrige Sammler derartiger Kunstwerke und ihrer Reproduktionen sind; so hat Exzellenz von Bergmann der Deutschen Gesellschaft für Chirurgie vor einigen Jahren eine medizinische Bildersammlung geschenkt, Professor Klein in München sammelt alte gynäkologische Drucke, Professor G. Meier solche Abbildungen, die sich auf das Rettungswesen beziehen, Dr. Müllerheim Wochenstubendarstellungen, und in Fachkreisen bekannt ist die medizinische Kupferstich- und Medaillensammlung von Dr. J. Brettauer in Triest*). Wie das Germanische Museum in Nürnberg bestrebt ist, das Rüstzeug und historische Urkunden aus dem Leben des alten deutschen Arztes zu sammeln, so wäre es, glaube ich, wichtig und lehrreich zugleich, Kunstgegenstände dieser Art in einer Hand und an einer Stelle zu vereinigen**).

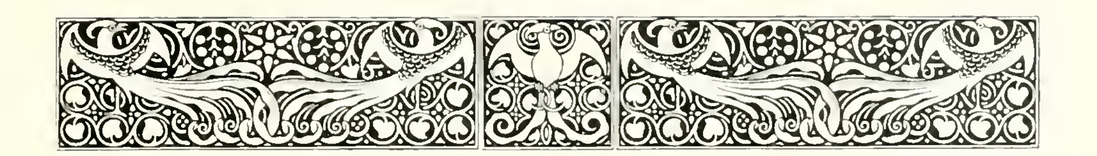
*) Mittlerweile nach dem Tode Brettauers verteilt. Die Medaillensammlung ist im Wiener Münzkabinett, die graphische Sammlung im Besitz von Dr. O. Bernheimer.

**) Dieser Wunsch ist seitdem an mehreren Stellen in Erfüllung gegangen, so im Kaiserin-Friedrich-Haus in Berlin, im medizinisch-pharmazeutischen Museum in Amsterdam (Daniëls), in Henry S. Wellcome's Museum in London und anderswo.



INHALT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



EINLEITUNG

Malerei und Medizin — was soll die Gegenüberstellung zweier so entfernter Begriffe, zwischen denen man zunächst vergeblich Brücken sucht? Wer möchte wohl diesen Gedankensprung mitmachen? Ja, hieße die Hindernishürde: Kunst und Medizin, über diesen nächsthöheren Begriff käme man schon leichter hinweg; will doch die Medizin selbst eine Kunst sein; freilich, je näher man in unseren Tagen dem Ideal kam, aus der Heilkunst eine exakte Wissenschaft zu machen, desto mehr entfernte man sich von der künstlerischen Genossenschaft, die bei allen Völkern im Urbeginn eine göttliche war. Denn von den Göttern kam die »stille« Kunst auf die Halbgötter und von diesen und den Helden zu den gewöhnlichen Sterblichen. Der Musengott Apollon, gleichzeitig Künstler und Arzt, verschenkte seine Gottesgaben gleichwertig:

> An nun langte des Phöbus erkorner Liebling Iapyx,
> Iasus' Sohn, dem Apoll von inniger Liebe geleitet
> Froh einst jegliche Kunst anbot, die er selber verleihn kann,
> Kitharaspiel, weissagende Kraft und flüchtige Pfeile.
> Jener, damit er die Tag' aufhalte dem sterbenden Vater,
> Wollte vielmehr der Kräuter Gewalt und die Wege der Heilung
> Einsehn und ungerühmt die stilleren Künste betreiben.
>
> *Vergil, Aeneis.*

Und vergessen wir nicht diese Schwagerschaft mit jeglicher Kunst aus den Tagen des Mittelalters. Wenn wir auch noch so gerne möchten, wir können von unseren akademischen Rockschößen nicht die Heilkünstler abschütteln, die in jenen vergessenen Zeiten auf den Märkten herumzogen und ihren Karren neben den der Thespis stellten und selbst Theater spielten und Kunststücke zeigten.

Und heilt nicht auch noch heute der Arzt am besten, der der beste Lebenskünstler ist? Doch genug des Persönlichen, denn sonst

verführte mich dieser Gedanke, die Ärzte aufzuzählen, die in ihren Mußestunden teils selbst künstlerisch tätig waren oder doch als Liebhaber und Sammler die Kunst förderten*). So werden wir sehen, daß ein Teil der schönsten Schöpfungen Rembrandts Aufträge von Ärzten waren, und daß schon der berühmte Bologneser Chirurg Berengar von Carpi, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (der erste, der das Quecksilber gegen die Syphilis wissenschaftlich empfahl), als Honorar für die Heilung des Kardinals Colonna Raffaels Gemälde »Johannes der Täufer« verlangte, das jetzt sich in der Tribuna von Florenz befindet.

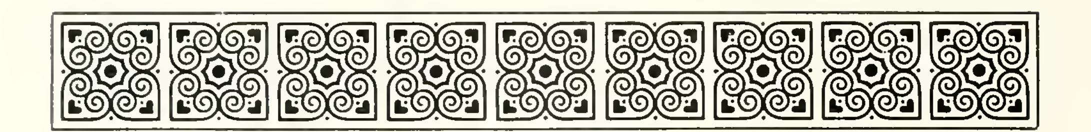
Und der Evangelist Lukas! Ist nicht dieser Schüler des Paulus der gegebene Patron mediko-artistischer Bestrebungen? Nach althistorischer Tradition war er Maler und nach der Stelle Kolosser 4, 14 war er auch Arzt. Nachweisbar vom zehnten Jahrhundert ab übernahm die abendländische Kirche die Legende. Dargestellt wird Lukas, wie er die Madonna malt, oder wie er vor einem Madonnenbilde sitzend, sein Evangelium schreibt. Einige in byzantinischem Stile gemalte Madonnenbilder, so das in der Santa Maria in Via lata und in Ara Coeli in Rom werden ihm selbst zugeschrieben. Der 18. Oktober ist der Tag dieses Heiligen.

Kunst als höherer Begriff hat mehr mit der Medizin gemein, als daß es dieses Buch fassen könnte, gibt es doch selbst manche Berührungspunkte zwischen Medizin und Musik! Und Malerei und Medizin treffen sich noch auf einem Gebiete, welches seit 300 Jahren durch eine große Reihe von Lehrbüchern und Schriften die Vorstufe künstlerischen Bildens geworden ist: die Kunstanatomie. Diese Lehre verfolgt den Zweck, dem schaffenden Künstler die wissenschaftliche Grundlage zu geben bei der Nachbildung der Menschengestalt, und trennt sich im Prinzip von den Anforderungen der wissenschaftlichen Anatomie. Denn letztere sucht den wahren Bau zu analysieren und gibt in schematischen oder absolut natürlichen Abbildungen die

*) In Berlin besteht eine Ärztekapelle und ein Ärztechor. — In Paris wurde der dritte Salon des Médecins, in dem nur Ärzte ihre Kunstschöpfungen ausstellten, günstig beurteilt. Abbildungen siehe Aesculape 1912, Nr. 4.

Resultate, während die Kunstanatomie die schöne Mittelform anstrebt. Und deshalb sind auch die zahlreichen künstlerischen Abbildungen, welche den Zweck verfolgen, dem Maler und Bildhauer auf diesem Gebiete ein Vorbild zu sein, für dieses Buch ohne Interesse.

Nur die freien Kunstwerke, die voraussetzungslosen aus dem Gebiete der Malerei, sollen einer sammelnden historischen Betrachtung unterzogen werden. Mit den Augen des Mediziners sollen die Gemälde aus der guten Zeit einmal betrachtet werden; nicht aber mit der Kritik eines Anatomen, der gelungene Körperform lobt und schlechte tadelt, sondern vom Standpunkte des Medizinhistorikers.



DAS ANATOMIEBILD

Es ist eine sonderbare Erscheinung, daß das Anatomiebild, welches doch so recht eigentlich die Inkarnation des Grenzgebietes zwischen Medizin und Kunst bildet, bis auf diesen Tag noch nicht Ausgangspunkt oder doch Reiz für historische Studien war. Mag sein, daß das berühmte und so oft zitierte Werk des königl. sächs. Geheimrates Ludwig Choulant*) den Gegenstand zu erschöpfen schien. Doch zeigt schon der Titel, daß hier nur die anatomisch-medizinische Darstellung in ihrer Beziehung zur Kunst geprüft wird. Betrachtet wird da der Revers jener Münze, welche die Kunstanatomie heißt. Der Anatom lehrt den Künstler äußere Bildung und Gestalt. Choulant dagegen untersucht historisch die Dienste, die der Bildner und der Zeichner der anatomischen Wissenschaft geleistet hat. Wahrlich ein schöner Vorwurf, dessen Verfolgung für beide Teile wichtige Ergebnisse brachte. Uns interessiert dagegen in vorliegender Arbeit ein noch anderer Begriff. Wir wollen das Doktrinäre und rein wissenschaftliche Produkt, das legale Endergebnis einer Verbindung von Medizin und Kunstfertigkeit: die anatomische Zeichnung hier ganz beiseite setzen und das nur einer historischen Betrachtung unterziehen, was gewissermaßen in freier Liebe zwischen diesen beiden medizinisch Interessantes geschaffen wurde. Den ersten Anfängen der anatomischen Zeichnung ist neuerdings Sudhoff nachgegangen und hat imposantes Material herbeigebracht, welches einigermaßen die verloren gegangene Kontinuität der Forschung im Mittelalter wiederherstellen sollte**). Die schönsten Muskelmänner des Meisters Stephan aus der Fabrica des anatomischen Reformators Vesalius, so

*) L. Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst, Leipzig 1852.

**) Karl Sudhoff, Ein Beitrag zur Geschichte der Anatomie im Mittelalter, speziell der anatomischen Graphik. Studien zur Geschichte der Medizin, Heft 4. Leipzig 1908.

künstlerisch sie auch gestellt sind, gehören nicht hierher, ebensowenig wie die beiden nackten Körper seiner Epitome, denn sie dienten Lehrzwecken. Aber die zufällig auf Gemälden und Stichen vorkommenden Muskel- und Knochenmänner, wie sie zum Beispiel häufiger zur Anschauung kommen bei der Schilderung der Bestrafung des ungerechten Richters oder der Schindung des Marsyas können wir kritisch studieren. Wir müssen diesen Gedanken, um nicht ins Uferlose zu gelangen, recht präzis erfassen. Wir wollen aber insofern einen Schritt weitergehen als früher, und auch aus Lehrbüchern der Anatomie das rein künstlerische Beiwerk gelegentlich betrachten, wenn wir damit für die Geschichte der Medizin eine kleine Frucht pflücken können.

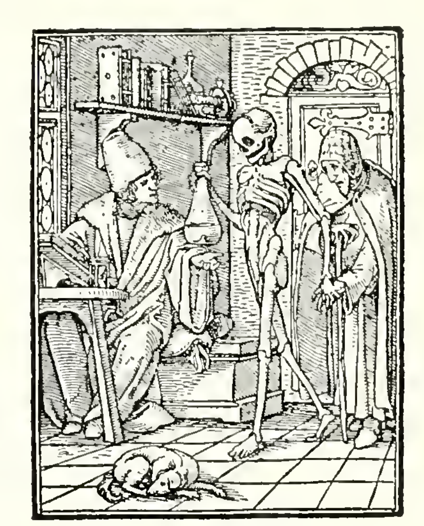


Fig. 1. Arzt und Tod. Hans Holbeins Totentanz (1538).

Die Geschichte der Renaissance der Anatomie ist wohl ohne Zweifel die wichtigste und interessanteste historische Aufgabe, und manche Rätsel, manche Unstimmigkeiten sind hier noch lösbar. Wir haben in »Plastik und Medizin« zur antiken Skelettdarstellung des Körpers interessantes Material gesammelt, und erst in diesen Tagen fand ich auf einer antiken Keramik ein so hervorragend schön und richtig erfaßtes Skelett, wie es kaum bis in die modernste Zeit hinein die Töpferkunst oder die Reliefkunst überhaupt wieder hervorgebracht hat. Die Skelette auf den Silberbechern des Schatzes von Boscoreale werden durch dieses in den Hintergrund gestellt. Ich erwähne dies nur, um die Wege zu zeigen, auf denen durch unsere Bestrebungen die Geschichte der Heilkunst gefördert werden kann. Eine Spezialuntersuchung über die anatomischen Verhältnisse, über Schematismus und miserable Formengebung in der Skelettdarstellung, die in der moderneren Kunst beinahe mit der Todesdarstellung übereinstimmt, würde zum mindesten dasselbe Interesse erwecken, wie die von Lessing behandelte Frage nach der Todesdarstellung der

Alten überhaupt. Es ist seit den Tagen dieser Debatte*) viel neues Material aus der Erde gehoben worden**).

Viel Anregung bietet auch nach dieser Richtung die Totentanzidee und die Totentanzdarstellung. Einiges Material hierzu findet man in meiner »Karikatur und Satire«***). Ein Witz der Historie ist es dabei, daß in der Weltchronik des Arztes Schedel (Nürnberg 1493)



Germ. Museum, Nürnberg.

Fig. 2. Zimmerscher Totentanz.

Handschrift des sechzehnten Jahrhunderts. Original Königseggische Bibliothek zu Aulendorf.

seine befreundeten Zeichner gerade das phantastischste Skelett zum Drucke brachten (siehe Figur 3). Die nicht zu Lehrzwecken dienenden Skelettdarstellungen würden einen Band für sich ergeben. Was wir aber als Fazit aus einer solchen Skelettbetrachtung in der

*) Lessing: »Wie die Alten den Tod gebildet«, 1769.

**) Siehe auch antike Skelettmarionetten, Plastik und Medizin. S. 425.

***) Die Karikatur und Satire in der Medizin, Stuttgart 1905, S. 21 ff.

Kunst von der antiken Zeit bis in die Gegenwart ziehen können, das gleicht den Ergebnissen der neuen Blutprobe nach Wassermann. Eine schöne fehlerlose Zeichnung und Darstellung in Proportion und Anordnung der Einzelknochen erlaubt einen Rückschluß im positiven Sinne. Grobe Fehler aber und anatomisch-orthographische Schnitzer, die heute so gut vorkommen wie zu Holbeins und Rethels Zeit, geben ein negatives Resultat, das heißt sie erlauben durchaus



Fig. 3. Totentanz.
Aus der »Weltchronik von Doktor Schedel«. Nürnberg 1493.

keinen Rückschluß auf den jeweiligen Stand der anatomischen Wissenschaft.

Das Gebiet der Skelettdarstellungen ist grenzenlos. Es muß sich verfolgen lassen bis in die allerersten Anfänge menschlicher Kunstfertigkeit, und es wäre nicht zu verwundern, wenn wir aus der Urzeit der bildenden Kunst, aus alter oder jüngerer Steinzeit Skelettdarstellungen fänden; denn auch den Naturvölkern und gerade ihnen bot sich Gelegenheit, den knöchernen Rest von dem, was

einst ein Mensch war, vor Augen zu haben. — Wir wollen aus der ungeheuren Masse der Knochendarstellungen in der reinen Kunst zunächst zwei künstlerische Leistungen vorführen, welche die extremsten Grenzen zeichnerischer Kunst zeigen. Das eine ein Memento mori



Holbein der Jüngere *Basel.*

Fig. 4.

von Holbeins Hand aus dem Basler Museum. Zweifelsohne hat hier der Meister verwitterte Schädel als Vorlage benutzt und sie mit künstlerisch erlaubtem Schematismus verwertet (Figur 4). Solche Studien finden wir massenhaft, da in der Kirchenmalerei der Schädel ein notwendiges Requisit war. Ich erinnere nur an das Gemälde Holbeins des Jüngeren in der Pinakothek zu München, auf welchem hinter dem

trefflichen Kopfe des Sir Bryan Tuke ein Schädel hervorkommt. Wer eine Magdalena in der Buße malt, braucht einen solchen. Andrea del Sartos Rötelzeichnungen in den Florentiner Uffizien sind alle ohne Unterkiefer, wie auch auf Dürers Wappen ein solcher fehlt.

Die andere Darstellung stammt von dem Japaner Kyosai und ist eine Originalzeichnung, deren technische Meisterschaft nicht zu verkennen ist. Um zwei Skelette herum, welche vielleicht nach der Natur gezeichnet und im ganzen wohl getroffen, im Detail aber

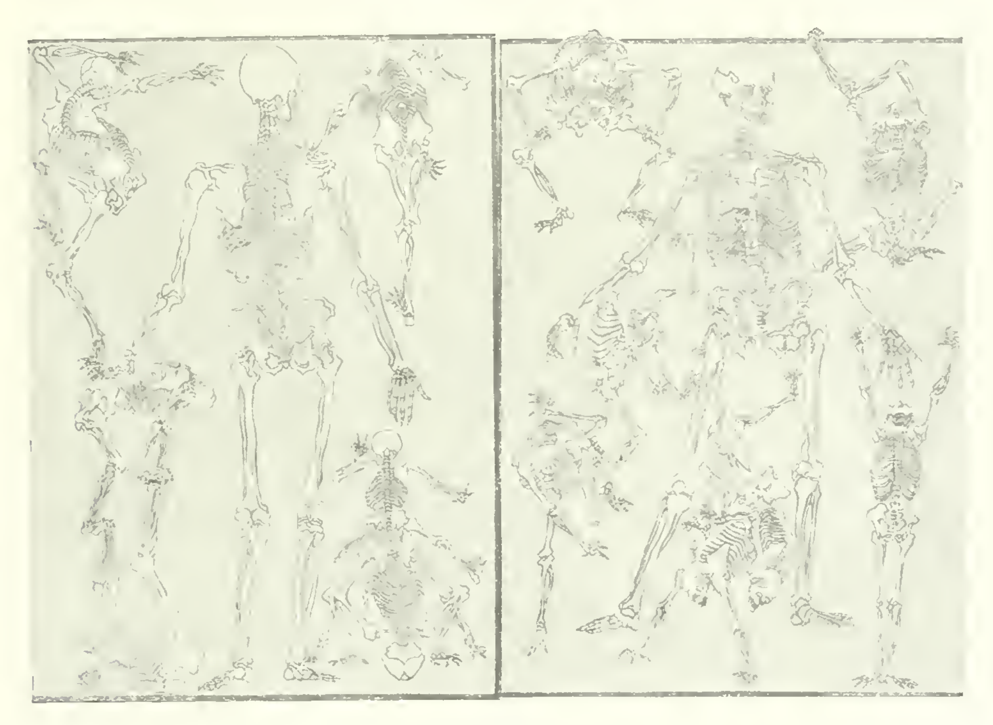


Fig. 5.
Originalzeichnung von Kyosai (1831—89).

durchaus fehlerhaft sind, finden wir kleinere Skelette in akrobatischen Verrenkungen, wie sie bei den ikarischen Spielen vorkommen. Die Wirkung ist eine groteske (siehe Figur 5).

Als weiteres Beispiel gelegentlicher Skelettdarstellung aus früher Zeit bringen wir den Stich des Marco Dente von Ravenna nach einer Zeichnung des Baccio Bandinelli, des Schülers und Gegners des großen Michelangelo (siehe Figur 6). Man beachte auf ihr die für die damalige Zeit auffallende Zeichnung der unteren Brustapertur.

Durch die ganze Kunstgeschichte aber reitet der Sensenmann, meist auf dürftigem Klepper. Zeichnerisch und auch für unsere Betrachtung von größerer Wichtigkeit wie zum Beispiel jener berühmte Dürersche Kupferstich vom Jahre 1513 ist desselben Meisters wohlgelungene Skizze in London vom Jahre 1505. Auch diese Zeichnung des großen Künstlers dokumentiert die Schwäche seiner anatomischen Kenntnisse. Meist machen die Künstler es sich bequem, und dort, wo die richtige Vorstellung fehlt, stellt sich dann zur rechten Zeit ein Fetzen Fleisch oder ein Stück Haut als Ausrede ein. Vom künstlerischen Standpunkt, und wenn das Ganze skizzenhaft ist, wie auf dieser Dürerschen Zeichnung, wäre aber eine Rüge Pedanterie.

Gelegentlich prunken Künstler geradezu mit anatomischen Kenntnissen, und wir haben den Eindruck, daß hier dann Vollkommenheit angestrebt wird. Ihnen gilt die Mahnung Lionardos (M. S. F. Fol. 19 V): »o Maleranatom gib acht, auf daß nicht das Zuvielwissen um die Knochen, Sehnen und Muskeln Ursache werde, dich zu einem hölzernen Maler zu machen.« Als Beispiel dieser Gattung bringen wir den Kupferstich des Monogrammisten M. F. vom Jahre 1536 (siehe Figur 7). Die Darstellung ist die bereits erwähnte Schindung des von Apoll besiegten Marsyas. Der erzürnte Gott, der in der linken Hand das Messer hält (im Originalbilde natürlich in der rechten)*), hat soeben dem unglücklichen musikalischen Konkurrenten die Haut abgezogen, so daß wir dessen Muskulatur im Detail betrachten können. Es scheint beinahe, als wenn dem Künstler das Einzelblatt des Domenico Fiorentino vom Jahre 1506 als anatomische Unterlage gedient habe (siehe Seite 15).

Solche gelegentlichen Porträtierungen des Knochengerüstes sind aber nicht auf eine Stufe zu stellen mit den eingehenden anatomischen Studien, welche die italienischen Heroen der Malkunst zielbewußt betrieben haben. Wir werden später versuchen, um die Genese des Anatomiebildes historisch vor Augen zu führen, die Entwicklung der Renaissance der Anatomie kurz aufzurollen. An dieser

*) Es existiert eine spätere Radierung im Spiegelbild. Vielleicht ist die Jahresbezeichnung 1536 eine Fälschung.



Aus der Sammlung Brettauer

Fig. 6. Marco Dente da Ravenna nach einer Zeichnung des Baccio Bandinelli.
Der Friedhof oder die Skelette (bisher unerkannte Allegorie).

Stelle müssen wir vorgreifen und im Zusammenhang das Verdienst dieser Künstlergruppe aus dem Quattrocento besprechen.

Es ist das bleibende und große Verdienst Raffaels, Michelangelos und im Sinne der Steigerung Lionardo da Vincis, daß sie in ihren Bestrebungen die Wahrheit, die Wirklichkeit künstlerisch darzustellen, dem Gefüge des menschlichen Körpers nicht nur äußerlich nahezukommen versuchten. Vergessen wollen wir dabei nicht, daß auch die erste realistische Schilderung des menschlichen Körpers in völliger Nacktheit eine kühne Tat war, welche schon ein Menschenalter vor diesem italienischen Dreigestirn das Brüderpaar van Eyck auf dem berühmten Genter Altar gewagt hatte. Wir werden später auf die Körperschilderung des Jan van Eyck, denn dieser malte nachweislich Adam und Eva, als solche noch zurückkommen müssen. Hier genügt der Hinweis, daß die erstaunte Christenheit zum ersten Male zwei so nackte und natürliche Menschen vor sich sah mit allen Haaren und Härchen, Falten und Fältchen und ohne jede Spur einer Idealisierung. Auch dieses kühne Wagnis war die Offenbarung eines Wahrheitstriebes, der sich allerdings in den Schutz der Kirche gestellt hatte. Um ganz die Größe dieses Mutes zu überschauen, müssen wir daran erinnern, daß frühere Bildner die ersten Menschen unter völliger Mißachtung natürlicher Verhältnisse schufen, und daß die Eva zum Beispiel als Weib wesentlich nur durch ihre längeren Haare charakterisiert wurde. Am Dom zu Bamberg stehen am südlichen Portale des Ostchores, welches ungefähr um das Jahr 1250 errichtet wurde, die lebensgroßen Figuren der ersten Menschen aus Stein unter zierlichen Baldachinen; beide Körper für die damalige Zeit in anerkennenswerter Schlankheit und Formenschöne, beide auch aus religiösem Realismus ohne Nabel; aber es ist kaum möglich, den weiblichen Körper vom männlichen zu unterscheiden. Beider Schoß ist verdeckt durch einen Blätterwald. Allerdings macht auch Jan van Eyck eine Konzession nach dieser Richtung, aber er macht sie unaufdringlich, ohne daß der Gesamteindruck darunter leidet.

Diese detaillierte Wiedergabe der Menschenkörper war eigentlich nur eine Naturabschrift, sie war nur ein Wetterleuchten des Naturalismus.



Meister M F. 1536. *Kaiserin-Friedrich-Haus.*

Fig. 7. Apollo schindet Marsyas (vorvesalische Anatomie).

Die beiden berühmten Tafeln stehen in dem Lebenswerke des Meisters und ihrer Zeit isoliert da wie Wunder, die man bestaunt, aber nicht nachmachen kann. So ist es denn auch verständlich, daß dieser ganze Genter Altar trotz seiner anderen berühmten religiösen Darstellungen im Volksmunde »die Adam- und Evakapelle« genannt wurde. War doch das Volk verblüfft durch den unglaublich kecken Versuch, Menschen in ihrer nackten Wirklichkeit zu zeigen. Später kam eine Zeit, in der man aus Prüderie die Tafeln entfernt hielt. Zirka 80 Jahre lang versteckte man sie, weil Kaiser Joseph I. Anstoß nahm und die Nacktheit den Kirchenbesuchern entzogen wissen wollte.

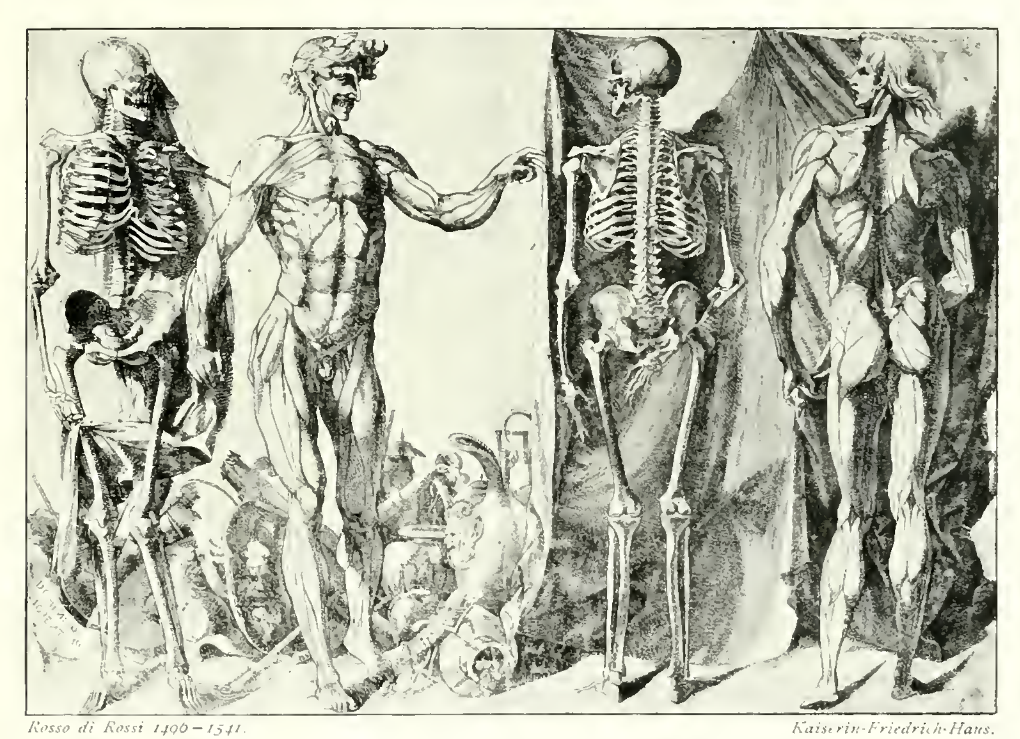


Fig. 8.
Die Eva des Jan van Eyck.

Wie noch Dürer auf seinem berühmten Kupferstich »Das Glück« einfach den Akt eines Weibes auf eine Kugel setzt ohne jegliche Balance, ohne Andeutung einer Vorwärtsbewegung oder einer Flüchtigkeit, so haben wir auch bei diesen ersten Menschen jetzt nur den Eindruck, daß ihnen die Kleider vom Leibe gerissen sind und daß sie in ihrer Nacktheit geniert dastehen. Das überträgt sich auch auf Farbe und Beschaffenheit der Haut, die die typischen Merkmale derjenigen von Kleiderträgern hat.

Dagegen sind die Schilderungen der Körperoberfläche eines Michelangelo, Raffael, Lionardo da Vinci bereits anatomische Studien. Die Muskulatur wird detailliert behandelt und trotz erhaltener Oberhaut so herausgearbeitet, als wenn dieselbe abgezogen ist. Die Männer sind mit Muskeln bepackt wie fertige Rennpferde, und so ist es schon aus der Betrachtung der Aktstudien dieser Körper ersichtlich, daß die Künstler auch in die Tiefe drangen und auf eigene Faust den Knochenbau und Eingeweide studierten. Das Bedürfnis ihrer Seele, das Bedürfnis ihrer Kunst nach Wahrheit führte sie zum Seziertisch. Von allen dreien besitzen wir Studienblätter, die den Beweis hierfür erbringen. Die Künstler haben

Gelegenheit gesucht, sich anatomische Präparate zu verschaffen, Zergliederungen beizuwohnen oder selber solche vorzunehmen. Lionardo sagt an einer Stelle, daß er zehn menschliche Körper zerlegt habe, nur um die Blutgefäße zu studieren. Die beigefügte Zeichnung Raffaels (siehe Figur 10) stellt eine Studie zu seinem jetzt im Palast Borghese befindlichen Gemälde »Die Grablegung« dar. Die Korrektheit der Stellung seiner Figuren kontrolliert der



Rosso di Rossi 1496–1541. *Kaiserin-Friedrich-Haus.*

Fig. 9. Domenico del Barbiere genannt D. Fiorentino sc.
Aus einem anatomischen Zeichenbuche für Franz I.

Maler durch Einzeichnung des Skelettes. Manchmal begnügt er sich auch statt der Bekleideten zunächst den Entwurf als Nacktzeichnung herzustellen. Erhalten ist uns noch die erste Vorzeichnung seines letzten grandiosen Gemäldes »Die Transfiguration«. Zu Füßen dieser eben vollendeten Meisterschöpfung bahrte man des Malers sterbliche Reste. Was sich als heitere Schöpfungen und Offenbarungen seines Genies zeigte, war demnach das Ergebnis vorbedachter fleißiger Arbeit.

Auch von Michelangelo besitzen wir eine Reihe anatomischer

Zeichnungen. Der herkulisch gebaute Mann (siehe Figur 11) läßt trotz Hervortreten der Muskulatur den Knochenbau an vielen Stellen durchblicken. Seitwärts finden wir die Andeutung einer Skelettskizze, welche ihm zur Proportionslehre von Nutzen war, ein andermal sind Gelenke und Knochen markiert (Federzeichnung in den Uffizien). Solcher anatomischen Studienblätter werden 22 angegeben, die angeblich Domenico Fiorentino nach des Angelo Zeichnung in Kupfer gestochen hat (siehe Figur 9). Über das seltene Blatt des Fiorentino spricht sich Moehsen sehr anerkennend aus. Er erwähnt aber die auffallenden Fehler, welche namentlich beim Becken, am Fuß und auch in der Muskulatur vorliegen. Ob dieser Stecher nun tatsächlich, wie Moehsen glaubt, eine Zeichenvorlage des großen Plastikers benutzt hat, erscheint durchaus fraglich, wenn Vasari und andere auch ausdrücklich bestätigen, daß der Meister, angeregt durch Vincis Vorgehen, vielfach Leichen, denen die Haut abgezogen war, gezeichnet hätte, und daß Angelos übermäßige Betonung der Muskulatur davon herrühre. Von diesem sehr seltenen Blatt, welches übrigens von Domenico del Barbiere recht mäßig gestochen ist, beweist aber Choulant, daß es von Rosso de Rossi herstamme, einem Florentiner Hofmaler, der 1496 geboren, später in Fontainebleau als Maler König Franz' I. endete. Es soll aus einem unvollendeten anatomischen Zeichenbuche für den König stammen.



Fig. 10. Raffaello Santi. Studienblatt.

Außer diesen Dokumenten persönlicher Art besitzen wir noch

die historische Überlieferung von Michelangelos Anatomiestudien. Vasari erzählt uns in seinem Werke, daß er, damit beschäftigt für die Florentiner Heilige-Geistkirche das hölzerne Kruzifix im Chor zu machen, vom Prior die Erlaubnis bekommen habe, Leichen die Haut abzuziehen, um die bloßliegende Muskulatur zu studieren. Diese heimliche Sektion des Malerbildhauers illustriert eine flüchtige, historisch aber interessante Skizze, die früher dem Michelangelo selbst zugeschrieben wurde (siehe Figur 12). Die neuere kritisierende Kunstgeschichte bestreitet jedoch die Echtheit der Skizze und verlegt ihren Ursprung zirka hundert Jahre später. F. Wickhoff begründet diesen Zweifel in seinem Katalog der Handzeichnungen der Albertina (Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlung, Band zwölf) durch die Ähnlichkeit in Komposition und Form mit zwei Pinselzeichnungen einer Kneipgesellschaft und einer Malergruppe, die bei künstlichem Lichte nach Gipsmodellen zeichnet, von denen die eine mit Sicherheit dem Bartolomeo Manfredi (Mantua 1580 bis 1615) zugeschrieben wird. Offenbar



Fig. 11. Michelangelo. Studienblatt.

aber war ihm der Antrieb zu der »Befreiung« Michelangelos von dieser Vaterschaft durch eine Verkennung des Sujets gekommen. Denn nach Beschreibung der Zeichnung, bei der er in dem Künstler das Porträt Michelangelos, in dem des Anatomen das Antonius della Torres sieht, fährt er fort: »Einen Zug grimmigen Humors nennt das Robinson, und die Szene wurde von französischen Malern im Bilde dargestellt, die es wahrscheinlich pikant fanden, sich Michel-

angelo wie eine russische Studentin vorzustellen. Unsere Albertinablätter werden Michelangelo von dieser Zeichnung befreien, und sie in den Kreis des tollen Caravaggio, zu dem sie paßt, verweisen.« Wenn dem Kunstkritiker die Geschichte der Medizin und der Anatomie näher gelegen hätte, so würde er vielleicht nicht auf die Idee gekommen sein, daß es sich hier um einen burlesken Scherz gehandelt hat, oder um eine gesuchte und effekthaschende Lichtwirkung. Uns persönlich kann es ganz gleichgültig sein, ob diese anspruchslose kleine Arbeit von der Hand des Meisters selbst geleistet ist, oder von irgend einem Schüler, oder selbst ein Jahrhundert später entstanden ist, als Reminiszenz aus den Studientagen des Großmeisters. Die Überlieferung erzählt, daß der Prior der Kirche San Spirito zu Florenz dem jungen Künstler aus Dankbarkeit für ein geliefertes Kruzifix in seinem Kloster Räume zur Verfügung gestellt habe, in denen er ungestört Leichen zergliedern konnte. Mag dies wahr sein oder nicht! Eine absolute Tatsache ist es, daß Michelangelo lange Jahre hindurch anatomische Studien betrieben haben muß, und aus allen seinen Studienblättern, aus der Jugendzeit wie aus dem späteren Alter ist es ersichtlich, daß seine großen anatomischen Kenntnisse das Produkt langjähriger Studien waren. Solche Früchte pflücken sich nicht in wenig Wochen. In jener Zeit aber, in welcher diese Skizze entstand, waren Zergliederungen verboten, und mußten heimlich und nächtens vorgenommen werden. Es war die Zeit, in der Sixtus IV. in einem Breve die Erlaubnis zu Sektionen von einer Genehmigung der geistlichen Gewalt abhängig machte, und wo Leichendiebstähle zu anatomischen Zwecken derartig an der Tagesordnung waren, daß die benachbarte Republik Venedig in öffentlichen Verordnungen die schwersten Strafen über diese Missetäter verhängte; es war auch die Zeit der kirchlichen Gegenreformation; nach jenen sonnigen Tagen der künstlerischen und geistigen Wiedergeburt war die Lebensverneinung und die Askese wieder in die Welt gekommen, und der religiöse Fanatismus, der aus dem zeusähnlichen König der Juden wieder den leidgequälten Gekreuzigten werden ließ, bedrohte von neuem wieder Kunst und



Oxford

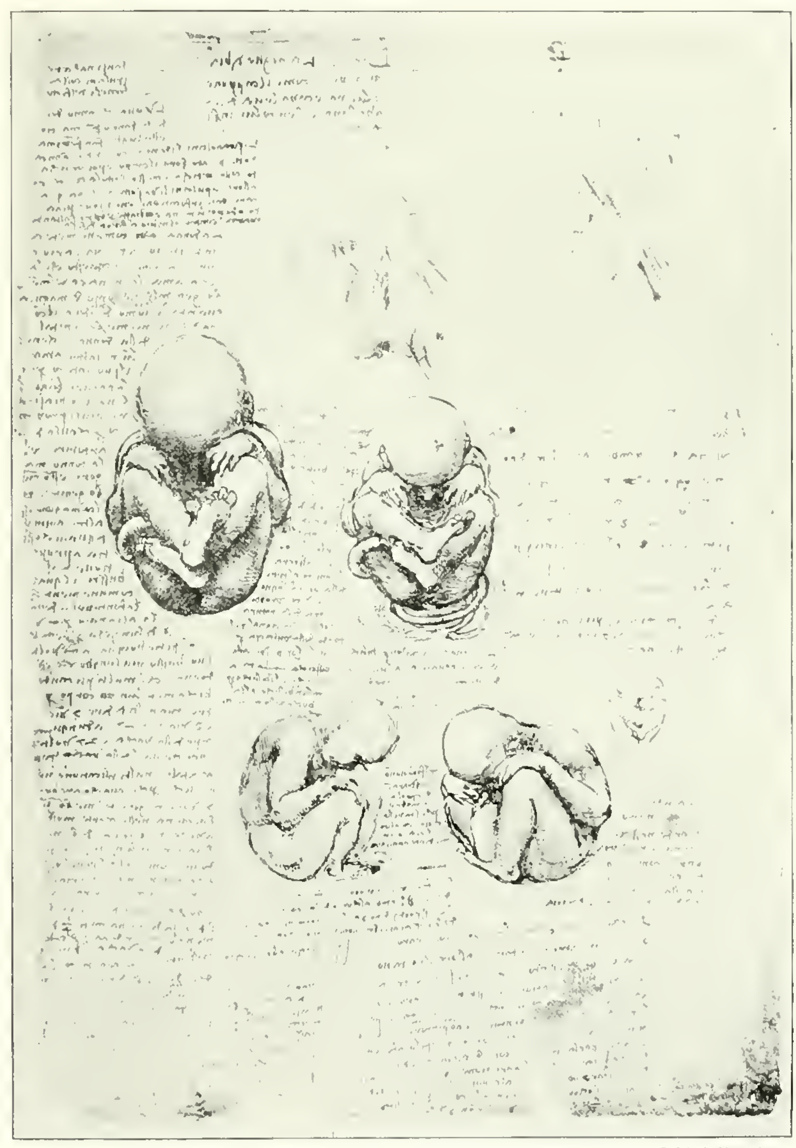
Fig. 12. Skizze: Michelangelo und Antonio della Torre bei einer heimlichen Sektion.

Wissenschaft. Noch konnte der Mönch von San Marco Savonarola seinen Bannfluch gegen alles Nackte in der Kunst werfen und die karnevalsfrohen Massen durch sein gewaltiges dämonisches Wort zu religiösen Orgien hinreißen. In jenen Tagen mußten die Wahrheitssucher mit dem Lichte in den Keller gehen, um ihre verbotenen Studien zu treiben, und dieser Kerzenschimmer erscheint mir vielmehr als lichte Gloriole um das Haupt des Künstlers, und beleuchtet hell die Wiedergeburtsstunde der Anatomie. Von diesem Standpunkte aus besitzt dieses Blatt für uns ein gesteigertes Interesse, als historische Reliquie dieser Stunde; denn darin stimmen alle überein, daß es tatsächlich den Meister am Sektionstische darstellt. Ist das Blatt ein Produkt der Caravaggioschule, so könnte man annehmen, daß es ein Entwurf zu einem größeren historischen Gemälde gewesen ist, und dann hat sich der Zeichner lebhaft in das Milieu jener Zeiten hineingelebt. Denn zur Zeit Amerighis war die Anatomie bereits eine anerkannte, durch päpstliche Bullen und Sympathien geschützte Wissenschaft, und die Professoren der Anatomie in Rom waren Archiatri Pontifici.

Die knieende Person mit dem Zirkel in der Hand zeigt das charakteristische Antlitz Michelangelos mit der zertrümmerten Nase. Am Fußende sitzt Antonio della Torre.

Dieser junge Anatom, Marco Antonio della Torre aus Verona, in Padua und Pavia Professor der Anatomie, hatte die Absicht, ein großes anatomisches Werk herauszugeben zusammen mit seinem Freunde Vinci. Vasari berichtet, daß der Maler die Knochen und Muskeln zuerst mit Rotstein gezeichnet und dann mit der Feder schraffiert habe. Als nun della Torre ohne Leibeserben im Jahre 1512 an der Pest gestorben war, hat Vinci offenbar die Zeichnungen wieder an sich genommen. Er erwähnt sie oft in seinem Buch von der Malerei, hatte aber so wenig Gelegenheit, das Werk zu Ende zu führen, wie manches, was dieser Übermensch erdachte und begann. Einige wenige Blätter waren bekannt, die Mehrzahl aber verschwand. Es ist ein Spiel des Zufalles, daß sie wieder an das Tageslicht gekommen sind. Ein vergessener Schrank, ein verlorener Schlüssel

waren schuld, daß dieses kostbare Gut in Kensington zweihundert Jahre mit Holbeinschen Zeichnungen zusammen unberührt und verborgen ruhte, bis eines Tages Dalton das Schloß erbrach und



Schloß Windsor

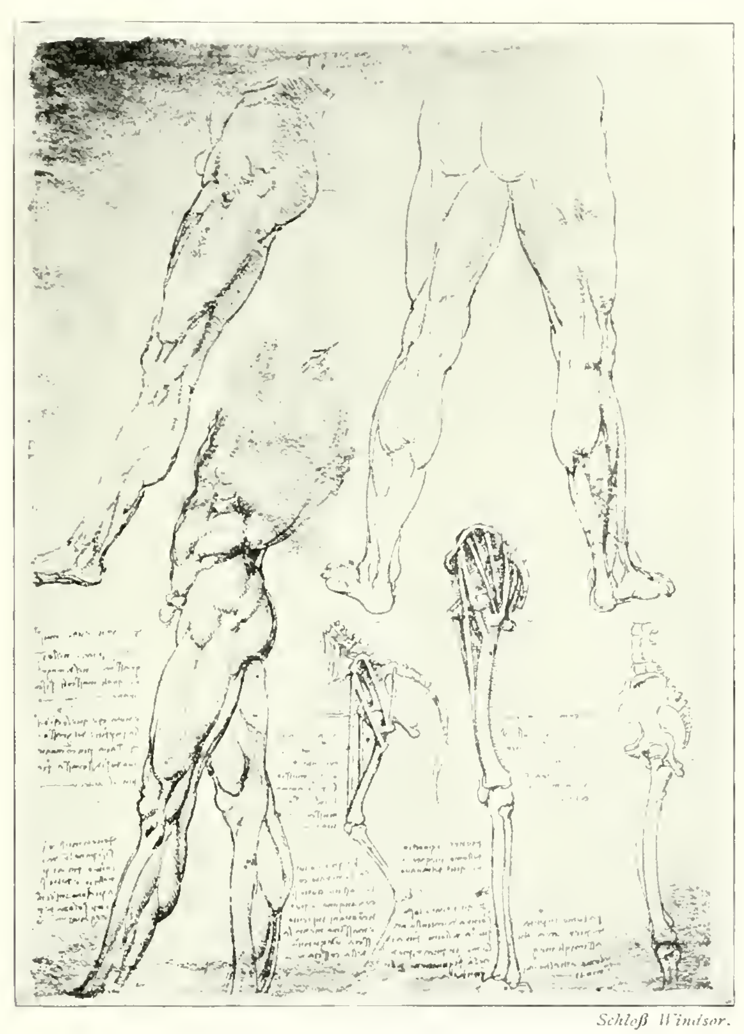
Fig. 13. Lionardo da Vincis Handzeichnungen.
Publication honorée de la Souscription du Ministère de l'Instruction publ. et des Beaux Arts Paris.

den Band ans Licht zog. Obwohl diese Handzeichnungen vom französischen Ministerium de l'Instruction publique et des Beaux Arts in wunderbarem Faksimile herausgegeben wurden, so bedurfte

es erst der Vereinigung eines kundigen Romanisten mit einem Medizinhistoriker und Anatomen, um den in Geheimschrift (Spiegelschrift) schwer leserlichen Text zu entziffern und in der Originalsprache und in deutscher und englischer Übersetzung zu veröffentlichen*). Um den Stand der anatomischen Anschauungen dieses Malergenies im speziellen zu würdigen und den großen Fortschritt zu fixieren, den er vor der Galenschen Anatomie hatte, zu präzisieren, bedarf es natürlich Feststellungen, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Wir wollen nur ganz kurz den tiefen Eindruck der Bewunderung zum Ausdruck bringen, den auch nur eine oberflächliche Betrachtung dieser anatomischen Studien auf jeden Forscher machen muß. Vor uns liegt da nicht der geniale Versuch eines Malers, die Sektionsergebnisse hübsch und anschaulich auf das Papier zu bringen, sondern wir blicken in die Werkstatt eines großen Denkers und Gelehrten. Er offenbart sich uns als gewaltiger Geist, der prophetengleich in einem späteren Jahrhundert dahinwandelt. Wenn wir bedenken, daß dieser Mann an der Wende vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert sich schon zu der Erkenntnis durchgerungen hat, daß der Mensch nur ein organisches Wesen sei, gleichwertig dem Tier, aber an höchster Stelle stehe, und daß die Funktionen des Leibes und die Bewegung der Gliedmaßen sich nach den Gesetzen der Dynamik und Mechanik vollziehen, so erkennen wir darin die imponierende Freiheit seines Blickes. Daß dieser Biologe auch in das Wesen der Pflanzenwelt und der Tierwelt mit seinem Geiste eindrang, nebenbei noch überhaupt als erster vergleichende Anatomie getrieben hat, darf uns nicht wundern. In seinem Bestreben nach Erkenntnis legte er Quer- und Serienschnitte an, nicht nur an den Extremitäten, sondern auch an den Organen. Seine Studien über das Zentralnervensystem, vor allem aber auch über Herz und Gefäße zeigen, daß er die zeitgenössischen Ansichten weit hinter sich ließ. Es wird behauptet, daß er als erster auch den Sauerstoffgehalt des Blutes erkannt habe und den Unterschied zwischen arte-

*) Leonardo da Vinci. Quaderni d'anatomia. Ventiquattro fogli della Royal Library di Windsor. Ove C. L. Vangensten, A. Fonahn, H. Hopstock. Christiania 1912.

riellem und venösem Blute (Windsor An. III, Fol. 226 r.): »wie das Blut, welches zurückkehrt, wenn das Herz sich wieder öffnet, nicht das ist, so die Tore des Herzens schließt«*). Auch über die Generationsvorgänge suchte er sich zu unterrichten. Unsere Figur 13



Schloß Windsor.

Fig. 14. Lionardo da Vincis Handzeichnungen.
Publication honorée de la Souscription du Ministère de l'Instruction publ. et des Beaux Arts Paris.

zeigt mehrere Embryonen in verschiedenen Lagen. Früher ist schon als Einzelblatt gestochen bekannt geworden der Durchschnitt eines männlichen und weiblichen Körpers während des Koitus. Es ist

*) Dies und das nächste Zitat nach Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Leipzig 1904. S. 96, 84f.

selbstverständlich, daß dieser große Geist, dessen andere Spezialität es noch war, nebenher Belagerungsmaschinen zu konstruieren und mechanisch-dynamische Gesetze zu lösen, der ein Meister des Wasserbaues war, mit intuitivem Blicke nicht an der Form allein Genüge fand, sondern auch die Funktion studierte und physiologische und optische Probleme zu lösen suchte. Es ist nach allem wohl keine übertriebene Behauptung, wenn wir sagen, daß dieser Maler die größten anatomischen Kenntnisse seiner Zeit in sich vereinigte und seinen Schülern zugute kommen ließ. Wie er ein eigenes anatomisches Werk sich dachte, darüber hören wir ihn selbst:

»Dies Werk muß beginnen mit der Empfängnis des Menschen, und du mußt die Art des Uterus beschreiben und wie das Kind ihn bewohnt und in welcher Stufe es sich in jenem aufhält, und die Art, lebendig zu werden und sich zu nähren. Und sein Wachstum, und welcher Intervall sei zwischen einem Grad des Wachstums bis zum anderen, und was es hinausstößt aus dem Leib der Mutter und aus welchem Grund es manches Mal aus dem Bauche seiner Mutter vor der gehörigen Zeit herauskommt.

Dann wirst du beschreiben, welches die Glieder seien, welche dann, wenn das Kind geboren ist, schneller wachsen als die anderen, und das Maß eines Kindes von einem Jahre. Dann beschreibe den erwachsenen Mann und die Frau und deren Maße und Natur der Beschaffenheit, Farbe und Physiognomie. Nachher beschreibe, wie er zusammengesetzt ist, aus Adern, Nerven, Muskeln und Knochen. Dies wirst du im letzten des Buches tun. . . . Ferner beschreibe Stellungen und Bewegungen; nachher Perspektive für den Dienst und die Wirkungen des Auges und des Ohres — du wirst von der Musik sprechen — und beschreibe die anderen Sinne.

Und dann schreibe von der Natur der Sinne.

Diese instrumentale Gestalt des Menschen werden wir in . . . Figuren demonstrieren, von denen die drei ersten die Verzweigungen der Knochen sein werden, nämlich, eine von vorn, welche die Höhe der Lage und Figur der Knochen zeigt; die zweite wird im

Profil gesehen werden und wird die Tiefe des Ganzen zeigen, und die der Teile und ihre Lage. Die dritte Figur sei der Demonstrator der Knochen des rückwärtigen Teils. Hierauf werden wir drei andere Figuren machen von gleicher Ansicht, mit durchsägten Knochen, in denen ihre Dicke und Höhlung sichtbar sein wird; drei andere Figuren werden wir machen mit den ganzen Knochen und den Nerven, die im Nacken entspringen und in welchen Gliedern sie sich verzweigen. Und drei andere mit Knochen und Adern und wo sie sich verzweigen, hierauf drei mit Muskeln und drei mit der Haut, und proportionierte Figuren, und drei von der Frau, um den Uterus zu demonstrieren und die Menstrualadern, die zu den Brüsten gehen.«

Es ist für uns ein unersetzlicher Verlust, daß des Meisters Absicht nicht zur Ausführung kam; seine Ideen, seine Kenntnisse pflanzten sich nur von Mund zu Munde fort. Wir wissen nur, daß die großen Lehrmeister dieser Zeit ihre Schüler in dem gleichen Sinne anleiteten.

Wollen wir uns nun in folgendem darüber Kenntnis zu verschaffen suchen, in welcher Weise die italienische Renaissance der Malerei die Renaissance der Anatomie glorifiziert hat! Suchen wir nach dem großen anatomischen Historienbilde, so werden wir es nirgends in Italien finden. Das große Ereignis der populär gewordenen Sektion hat nur in den Titelkupfern der italienischen Anatomen einen ziemlich unbedeutenden künstlerischen Niederschlag gefunden. Das fünfzehnte Jahrhundert zeigt in allen Ländern und Städten, in denen die Spuren geistiger Tätigkeit sichtbar werden, noch ein unglaublich geringes Interesse für anatomische Studien. Allmählich aber brach auch für die Medizin die neue Zeit herein; die großen Entdeckungen und Erfindungen bahnten die Wege für freiere Geistesarbeit. Vom Dunkel der mittelalterlichen Finsternis hob sich ein heller Lichtschein ab, der von Südeuropa ausging. Die ersten Nachrichten über offiziell gestattete Sektionen stammen aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Kaiser Friedrich II. verfügte auf Antrag des Protomedikus Marcianus, daß alle fünf Jahre eine Leiche öffentlich seziert würde (1238). Jedenfalls aber blieben die Sektionen so selten, daß noch

Mondinus in seinem 1316 verfaßten Lehrbuche der Anatomie voll Stolz erwähnt, auch zwei weibliche Leichen in seinem Leben seziert zu haben. Es lag das eben daran, daß der christliche Klerus in diesem Punkte mit den Vorschriften des Korans übereinstimmte. Ja Mohammed hatte diesem Verbot einer Leichenöffnung noch die Verschärfung zugefügt: auch dann nicht, wenn der Verstorbene zu Lebzeiten die köstlichste Perle verschluckt habe, die das Eigentum eines anderen sei. Ein solches Verbot legte die anatomischen Forschungen im Morgenlande für alle Zeiten lahm, und erst im Jahre 1838 erfolgte ein Irade, nach dem wenigstens die Sektion von Christen und Juden freigegeben wurde. Diese Tatsache des fehlenden anatomischen Substrats war offenbar der Grund, daß der enorme Aufschwung, den die arabische Medizin genommen hatte, keiner weiteren Steigerung fähig war.

In Frankreich ging die Entwicklung dieser Forschung ziemlich Hand in Hand mit Italien. Karl von Anjou gab den Chirurgen seiner Universität Montpellier die Erlaubnis, jährlich einen Malefaktor zu sezieren, ein Patent, welches 1396 von Karl IV. bestätigt wurde.

In England hielt schon zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts die Barbersurgeonsgilde viermal im Jahre anatomische Vorlesungen ab, nach deren Beendigung fröhliche Gelage stattfanden (siehe unten).

Trotzdem nun der christliche Klerus zunächst der Entwicklung der Anatomie feindlich gegenüberstand, muß die vorurteilsfreie Gerechtigkeit konstatieren, daß die Päpste einen günstigen Einfluß auf das Studium der Medizin ausübten. Schon die eine Tatsache würde genügen, daß aus der Reihe der päpstlichen Leibärzte hervorragende römische Universitätsprofessoren hervorgingen. So Andreas Cesalpino, von dem viele behaupten, daß er der eigentliche Entdecker des Blutkreislaufes sei, Bartholomäus Eustachius und andere. Die frühere Ansicht, daß Bonifatius VIII. und Sixtus IV. den Bannfluch gegen die Ausführer von anatomischen Sektionen geschleudert habe, ist durch die Untersuchungen Philipp Lussanas hinfällig geworden,

da sich diese berühmte Bulle vom Jahre 1303, übrigens das älteste Dokument der Universität Rom, nur gegen die unerlaubte Ausgrabung und den ruchlosen Verkauf von Leichen wendet. Ja, es wird sogar behauptet, daß Paul IV. und Pius IV. die Sektionen dadurch quasi in Mode brachten, daß sie Kardinäle, Prälaten und unter anderen kirchlichen Würdenträgern auch den Jesuitengeneral Realdo Colombo sezieren ließen. Nach den historischen Berichten Corradis erscheint es als Tatsache, daß Rom mit dem Studium am Sektionstische allen übrigen Städten voranging, Prag und Montpellier folgten, und erst über zweihundert Jahre später wurden solche in Deutschland, Frankreich, Spanien und England ausgeführt: Roma caput mundi.

Hat die arabische Medizin zum Teil nur sich als Übersetzer der griechischen Anatomie bewährt, teils auch den selbständigen Versuch gemacht zu einer theoretischen Anatomie, so vermittelte wiederum das mittelalterliche Mönchtum, an erster Stelle Isidor von Sevilla und Constantinus Africanus, der berühmte Benediktinermönch auf Monte Cassino, die Kenntnis der Araber. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß diese Kompilatoren von der Anatomie der Alexandriner und des Galen das Öl zu ihrem kleinen Lebenslichte bezogen. Der Umschwung kam durch die Salernitaner Schule.

Allerdings ist in dem berühmten medizinischen Lehrgedicht der Schule von Salerno die Pars anatomica dürftig genug im Verhältnis zur Nosologie, Therapie und Semiotik.

»NUMERUS OSSIUM ET VENARUM ET MEMBRORUM OFFICIALIUM.

Nervus et arteria, cutis, os, caro, glandula, vena, —
Pinguedo, cartilago, et membrana, tenontes:
Hae sunt consimiles in nostro corpore partes.
Ossibus ex denis bis centenisque novenis
Constat homo, denis bis dentibus et duodenis,
Ex tricentenis decies sex quinque venis.
Hepar, fel, stomachus, caput, splen, pes, manus et cor,
Matrix et vesica sunt officialia membra.«

Die erste Anatomie des Kopho II. und die des Magister Richardus basieren ausdrücklich auf der Tieranatomie — »Affen und Bären



Fig. 15. Initiale aus dem Dresdener Kodex.

seien dem Menschen äußerlich, das Schwein ihm aber innerlich am ähnlichsten«. Es scheint, als ob das Bedürfnis der Chirurgie den nachhaltigen Anstoß gegeben hat, mit dieser Scheinanatomie zu brechen. Jedenfalls behandelt Wilhelm von Saliceto in seiner 1275 oder 1279 beendeten Chirurgie ein Kapitel über die Anatomie auf Grund wirklicher Kenntnisse. Anderseits ist festgestellt, daß gleichfalls in Bologna 1302 bereits wegen einer Vergiftung eine gerichtsärztliche Sektion vorgenommen wurde. Um 1300 herum entsteht hier die später immer wieder gedruckte Anatomie des Mondino de Luzzi, welche für zweieinhalb Jahrhunderte die wissenschaftliche Welt in ihrem anatomischen Bedürfnisse in 25 Ausgaben versorgte. Im Jahre 1315 hat Mondino auch zwei weibliche Leichen seziert, welche Tatsache er im Kapitel »De anathomia matricis« erwähnt. Das Schülerkompendium aus dem Jahre 1316 ist ohne Abbildung. Die späteren Buchausgaben, bis zu einer 1498 in Venedig erschienenen, sind gleichfalls ohne bildliche Erläuterung.

Es ist nun klar, daß die neue Errungenschaft einer Menschensektion frühzeitig ihren bildnerischen Ausdruck gefunden haben muß, und aus diesem wird sich auf traditioneller Grundlage das Anatomiegemälde bis zu seinem stolzen Höhepunkt in Holland entwickelt haben. Es ist eine interessante Aufgabe, den Werdegang einer solchen Sektionsschilderung in den Miniaturen und dem Bildwerke der Manuskripte zu verfolgen. Soweit ich bisher dies feststellen konnte, befindet sich wohl die erste Darstellung einer Sektion, noch dazu einer Frau, in dem Prachtkodex der Chirurgia magna des Guy de Chauliac zu Montpellier in einer französischen Übersetzung aus dem Lateinischen vom Jahre 1363. Die schlecht erhaltene Miniatur (siehe Figur 16) zeigt, wie auf dem in einem Hospitalzimmer aufgestellten Tisch eine weibliche Leiche liegt, im

Hintergrunde sieht man das Bett der Verstorbenen; eine Nonne betet für ihre Seele, zwei Sekanten sind mit der Zergliederung der Leiche beschäftigt, der Professor liest aus einem Werke vor. Es drängen sich Schüler in die Tür hinein, vorne bemüht sich ein

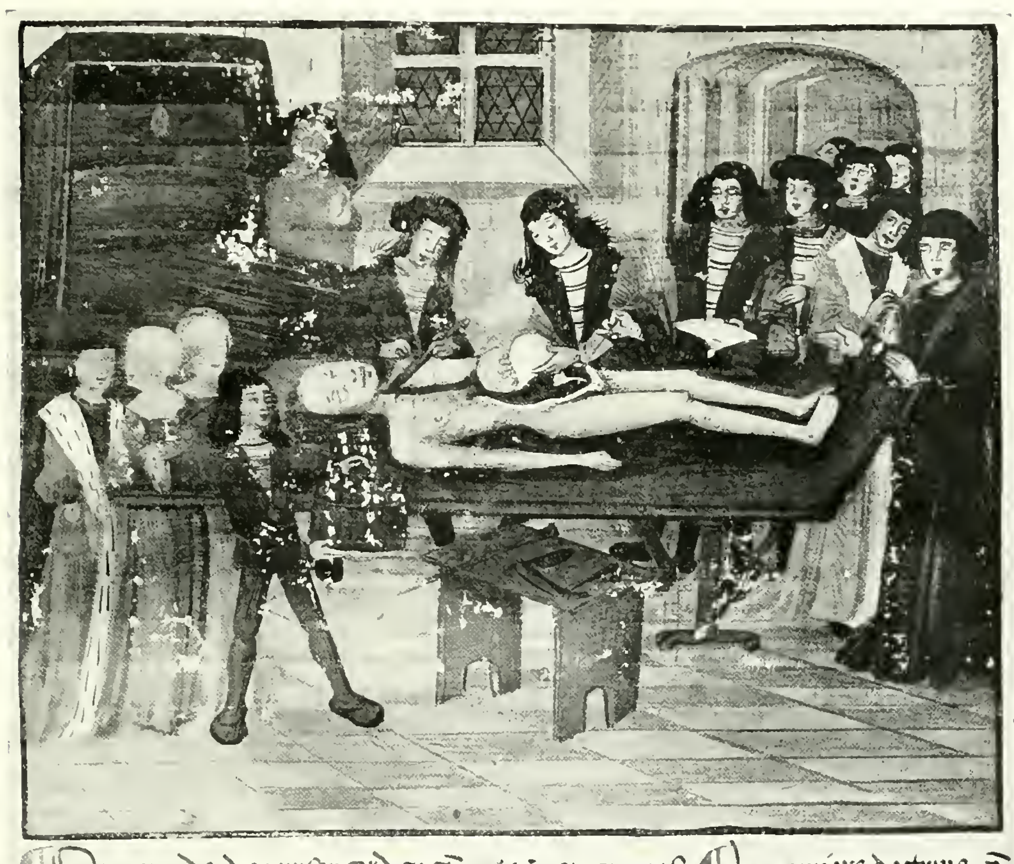


Fig. 16. Miniatur aus der Prachtausgabe der Chirurgia magna des Guy de Chauliac, Montpellier.

Gehilfe und einige Frauen werden sichtbar. Nach ihrer Kleidung können es weibliche Doktoren der Medizin sein.

In anderen früheren Kodices mit schönen Miniaturen vermissen wir solche Darstellungen vollkommen. So zum Beispiel in dem Pergamentkodex der Dresdner Kgl. Bibliothek, welcher eine lateinische Ausgabe des Galen aus dem fünfzehnten Jahrhundert enthält. In

diesem Schriftwerk sind viele Anfangsbuchstaben in Gold und Deckfarben ausgeführte Miniaturen. Die Darstellung ist eine sich stets wiederholende. Der Professor in einem Prachtornat und Hermelinmantel, meist auf einem Thronsessel sitzend, doziert vor barhäuptigen Schülern an nackten Menschen (siehe Figur 15). Einmal sehen wir, daß ein stehender Mann in der Mittellinie geöffnet ist, und daß hier ein rotes Kartenherz sichtbar wird*).

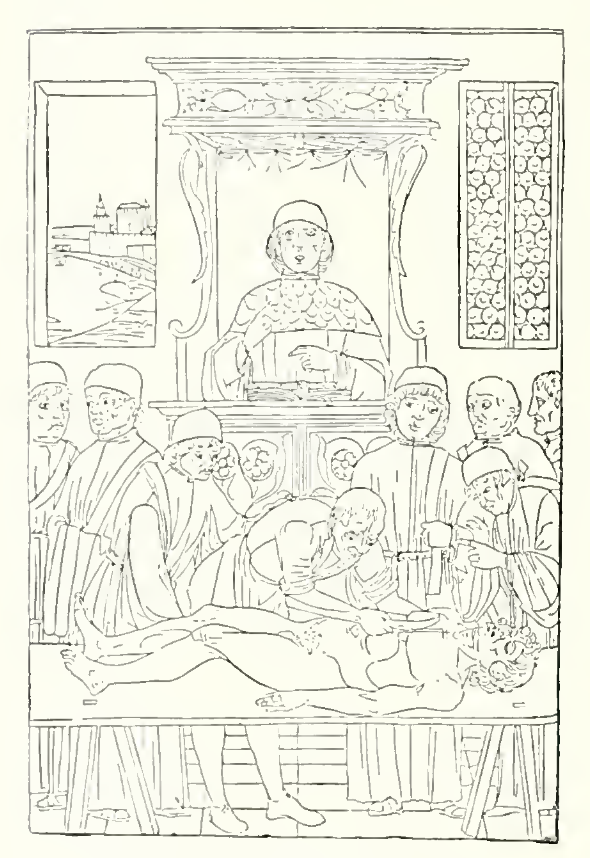


Fig. 17. Aus Johannes de Ketham. Fasciculus medicinae. 1493.

Diese Darstellung aber hat mit dem Anatomiebilde nichts zu tun. Sie gehört in die Entwicklungsreihe jener anatomischen Figuren, von denen Karl Sudhoff**) nachgewiesen hat, daß diese Eingeweidesitusbilder mit den Aderlaßfiguren in Beziehung stehen. Unter den dort abgebildeten Illustrationen interessiert uns am meisten der nackte Mann mit geöffnetem Leibe aus dem Lübecker deutschen Bartholomäus Anglicus vom Jahre 1485. Der sichtbare Situs erinnert an die etruskischen Eingeweidetorsos. Der Mann steht mit ausgebreiteten Händen vor einer Burg, in dessen Hof man Gottvater mit der Krone auf dem Haupte damit beschäftigt sieht, aus dem Adam die Eva herauszunehmen. Eine stetige Entwicklung dieser Art von anatomischen Lehrfiguren geht durch die folgenden Jahrhunderte. Wir verweisen auf Sudhoffs wichtige Forschungs-

*) Abbildung siehe bei Choulant.

**) Karl Sudhoff, Studien zur Geschichte der Medizin, Band I. Leipzig 1907.

resultate*) und wollen nur noch erwähnen, daß ihr Höhepunkt zu den oft künstlerisch gezeichneten Fliegenden Blättern führte, die vielfach zu Nürnberg, Straßburg und Frankfurt, meist unter dem Titel »Abcontrafektum eines Mannsleib« erschienen, bei denen die einzelnen Wände des Rumpfes aufklappbar sind und in vielen Lagen übereinander die Frontalschnitte des Körpers sichtbar werden.

Den ersten Holzschnitt eines wirklichen Sektionsbildes finden wir in des Johannes de Ketham (1491 resp. 1493 und 1495) zu Venedig erschienenem Fasciculus medicinae, in welchem Buche übrigens die ersten anatomischen Holzschnitte überhaupt vorhanden sind. Es ist beachtenswert, daß die Holzschnitte, wie es scheint, verschiedener Herkunft sind. Die erste Ausgabe hat das größte Format und größere und schönere Holzschnittplatten. Als Unikum besitzt das Berliner Kupferstichkabinett ein Exemplar, welches nicht illuminiert ist, sondern merkwürdigerweise einen Dreifarbendruck hat**). Uns interessiert aus diesem Werke im wesentlichen die in der Malweise Mantegnas gehaltene Sektion. Die gemeinsame Darstellung in den verschiedenen Ausgaben zeigt einen auf dem Katheder sitzenden Dozenten. Die Breite des Bildes und den Vordergrund nimmt ein auf dem Tisch liegender Leichnam ein, dessen untere Extremitäten leicht gebeugt sind. Ein Sekant ist damit beschäftigt, gerade den Medianschnitt mit einem großen Messer zu machen. Seitwärts befinden sich nun sieben Personen, teils bedeckten Hauptes, teils barhäuptig. Ein Demonstrator zeigt mit dem Stocke, wo geschnitten werden soll. Ein anderer Anatom legt auf den Prosektor mit einer ermahnenden Geste die Hand. Letzterer hat seinem Stande gemäß Kniehosen, alle übrigen sind in langem Habit und mit Sandalen an den Füßen bekleidet. Die erste besser ausgeführte Ausgabe läßt zur linken und rechten Seite des Hintergrundes je ein offenes und geschlossenes, aber zerbrochenes Fenster — Andeutung der nötigen Ventilation — erblicken. In der späteren Ausgabe und auf einem

---

*) Ein Beitrag zur Geschichte der Anatomie im Mittelalter, speziell der anatomischen Graphik, Heft 4 der Studien zur Geschichte der Medizin. Leipzig 1908.

**) Ein weiteres Exemplar im British Museum.

alten Glasgemälde mit derselben Darstellung aus meinem Privatbesitz sieht man durch das offene Fenster im Hintergrunde eine Landschaft mit großen Baulichkeiten (siehe Figur 17). In der ersten Ausgabe memoriert der Professor, in der zweiten hat er ein großes Anatomiewerk vor sich.

Es ist nun wahrscheinlich, daß dieses Kethamsche Buch den Titelholzschnitt einer Anatomie des Mondino beeinflußt hat. Denn in einer wahrscheinlich in Leipzig um 1500 erschienenen Ausgabe: Anathomia Mundini emendata per doctorem melerstat (das ist Martinus Pollich von Mellerichstadt) erscheint plötzlich als Titelholzschnitt ein Sektionsbild. Wir bilden es nach dem illuminierten Original aus der Sammlung Fritz Weindler, nach dessen Reproduktion in seinem schönen Werke: Geschichte der gynäkologisch-anatomischen Abbildung, Dresden 1908, ab (siehe Figur 18). Der Anatom sitzt auf einem großen Lehrstuhl, das Manuskript in der Hand und gibt Weisung. Die aufgeschnittene Leiche liegt vorne auf dem Tisch; ein barhäuptiger Chirurg mit seitlichem Besteck entwickelt soeben die Därme, ein säbelartiges Messer liegt zur Seite. Statt der Hörer sieht man einige Bäume, da die Szene sich in einer freien Gebirgslandschaft abspielt*).



Fig. 18. Titelblatt aus Mondinos Anatomie. Leipzig 1500.

Die zeitlich folgenden Bücher, die sich mit Anatomie beschäftigen, sind deutschen Ursprungs und Druckwerks und auch angefüllt mit anatomischen Holzschnitten. Aber weder in dem Buche

*) In der I. Ausgabe des Bartholomaeus Anglicus v. J. c. 1495 befindet sich auch eine Sektionsdarstellung.

des Leipziger Professors Magnus Hundt vom Jahre 1501, noch in dem Spiegel der Artzney von Laurentius Phryesen von Kolmar 1518 zu Straßburg findet sich als Buchschmuck ein solches Anatomiebild. Erst die Commentaria und die Isagogae des Chirurgen Jacopo Berengario da Carpi vom Jahre 1521 und 1535 bringen wieder eine solche Abbildung. Die ungemein seltene Ausgabe aus Bologna zeigt als Titelholzschnitt oben das mediceische Wappen und unten eine Leichenöffnung mit dem linkssitzenden Dozenten, einem barhaupten Sekanten und drei assistierenden Ärzten. Das Titelblatt der Carpischen Ausgabe der Isagogae, welche 1535 in Venedig



Originalaufnahme Rom Bibliot. Lancisiana

Fig. 19.

erschien, führt unten auch eine Leichenöffnung. Es scheint beinah, als wenn sich der Zeichner derselben das Kethamsche als Vorbild genommen und nur die Szene von der Seite gemalt hat. Choulant, welcher die Abbildung bringt, betont auch, daß dieses Titelbild aus der Mantegnaschen Schule offenbar von einem anderen gezeichnet ist als die übrigen anatomischen Abbildungen.

Eine solche Sektionsdarstellung ist unten wie ein Medaillon eingefügt in die Bordüre aus Porträtdarstellungen berühmter Mediziner, welche die Titelbilder der großen fünfbändigen am 27. Juli 1523 in Venedig von dem Mantuaner Philippus gedruckten Ausgabe des Avicenna schmückt. Die Darstellung ist in der Form der des Berengarwerkes ähnlich (siehe Figur 19).

Die auf dem Titelblatt angebrachte Sektionsdarstellung wirkt programmatisch, da dadurch zum Ausdruck kommt, daß die Anatomie

nach der Leiche abgehandelt wird. Dieser Form der Anatomie entgegengesetzt war die Anatomia vivorum oder »Anatomia fortuita«. Man hatte dem Berengar nämlich den fälschlichen Vorwurf gemacht, daß er Lebende zergliedert habe. Er wehrt sich in seinen »Commentaria« gegen diese Anschuldigung und rühmt sich, mehrere hundert Leichen anatomisiert zu haben*).

Berengario hat als Chirurg glänzende Kuren gemacht, unter anderem eine schwere Kopfverletzung des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino, geheilt. Auf seinen Konsultationsreisen kommt er auch nach Rom und tritt in Beziehung zu Vasari und Benvenuto Cellini. Seine größten Verdienste aber zog er aus der Kurierung Syphilitischer. Die Behandlung dieser lag damals in den Händen der Chirurgen und Fallopia ist uns Gewährsmann dafür, daß Berengario als erster das Quecksilber innerlich verabreichte. So konnte er ein großes Vermögen ansammeln, und auf ihn paßt auch die Anekdote, die man von einem französischen Wundarzt erzählt (Thierry de Héry), der eines Tages knieend im Gebet vor der Statue Karls VIII. angetroffen wurde. Man machte ihn darauf aufmerksam, daß es nicht statthaft sei, vor dem Könige wie vor einem Heiligen zu knieen, er aber ließ sich nicht stören und sagte: »Ich knie vor dem im Gebete, der mir eine Rente von 7000 Livres verschafft hat.«

Das große Geschehnis der nächsten Zeit (1543) wuchs heraus aus dem Bündnis eines Künstlers mit einem Gelehrten. Die konzentrierte Schaffenskraft und das zielbewußte Arbeiten des an universeller Bedeutung gegenüber Lionardo und della Torre sicher geringeren Paares Vesal und Calcar, war doch von unvergleichlich größerer Durchschlagskraft. Das Anatomiewerk des Andreas Vesalius mit dem bildnerischen Schmuck und den anatomischen Holzschnitten des Meisters Joh. Stephanus van Calcar war von solcher geistigen Kraft erfüllt, daß es mit einem Schlage die menschliche Zergliederungskunst zu einer modernen Wissenschaft machte, die nicht nur

*) Tempore enim nostro non fit anatomia in vivis, nisi forte a medicis, ut mihi contingit interdum in incidendo apostemata etc., ubi cognoscunt colligantias membrorum, positiones et operationes et omnia requisita in anatomia.

an allen Universitäten gelehrt wurde, sondern die demnächst auch breitere Schichten der gebildeten Welt beschäftigen sollte. Über die anatomische Illustration und den Buchschmuck der verschiedenen Veröffentlichungen des zu Brüssel 1514 geborenen Vesal ist viel gedruckt worden. Man hat dieselben dem Malerfürsten Tizian zu-



Fig. 20.
Aus dem Steinschnittbuch des Georg Bartisch (1575).

geschrieben, obwohl an mehreren Stellen Vesal als seinen Zeichner den Jan van Calcar besonders nennt. Vielleicht hat der große weibliche Akt in der Epitome, ganz im Stile Tizians gezeichnet, diesen Irrtum hervorgerufen. Jedenfalls beruft sich die erste deutsche Kunstanatomie (zu Augsburg 1706 erschienen) und manche späteren Nachdrucke der Typen aus Vesals Werken noch darauf, daß die Figuren von Tizian gezeichnet seien. Es ist hier nicht der Platz, das Anatomiewerk des großen Flamen im speziellen zu würdigen.

Es ist bekannt genug, daß er der eigentliche Reformator der Anatomie wurde. Geschichte und Legende hat alles zusammengetragen, um die Persönlichkeit dieses Mannes zu glorifizieren. Man erzählte, daß er, vom Drange beseelt und von dem Gedanken nach anatomischer Ausbildung erfaßt, zunächst Felddienst nahm unter Karl V., ohne aber hier so recht auf die Kosten zu kommen. Er wandte sich deshalb nach Italien, nachdem er vorübergehend in Paris studiert hatte. 1537 finden wir ihn in Padua als Professor der Chirurgie und der Anatomie und 1538 gibt er bereits seine ersten anatomischen Tafeln heraus. 1543 erschien in Basel sein epochemachendes Werk: de humani corporis fabrica libri septem und noch in demselben Jahre die vierzehn Blatt seiner Epitome. Was uns an dieser Stelle nun besonders interessiert, ist die Art der Illustration und der Buchschmuck selbst. Er erkannte, unbefriedigt von den bisherigen Publikationen seiner Vorgänger, den Wert des Zusammenwirkens von Kunst und Wissenschaft und betont selbst die Mühe, die er sich mit der Überwachung der Kunstabschrift seiner Präparate gegeben hat. Der Erfolg war der beschriebene; trotz der gesuchten und vielfach gespreizten Art bedeuten seine Muskel- und Knochenmänner eine Tat von bahnbrechender Wirkung. Auf die Vorzüge und die Fehler der anatomischen Darstellung einzugehen, ist hier nicht der Ort*). Ohne Zweifel aber hat auch die rein künstlerische Beigabe des Werkes zu dem buchhändlerischen Erfolge beigetragen. In seinem Titelblatte wächst das bisher bescheidene Anatomiebild zu monumentaler Größe. Dabei ist nicht in Abrede zu stellen, daß die dramatische Wirkung des geschickt komponierten Blattes eine etwas reklamehafte Selbstverherrlichung in sich schließt. Wir sehen da hinein in einen mächtigen Säulenhof, in dem eine vielköpfige Menge der Sektion eines Weibes zusieht, die der porträtähnlich gezeichnete Vesalius auszuführen hat. Personen der verschiedensten

*) Nur auf einen Punkt sei als ein Zeugnis der natürlichen Beobachtungsgabe des Vesalius hingewiesen. In seiner Zeichnung des Beckens sind deutlich die Fossae subglenoidales lumbosacrales markiert, die seitdem kein Anatomiewerk mehr beobachtet und erwähnt hat. Siehe W. A. Freund und Mendelsohn, Der Zusammenhang des Infantilismus des Thorax und Beckens, Stuttgart 1908, Enke.



Fig. 21. Jan van Calcar. Anatomie des Andreas Vesalius.
Titelblatt aus Vesalius' Werk.

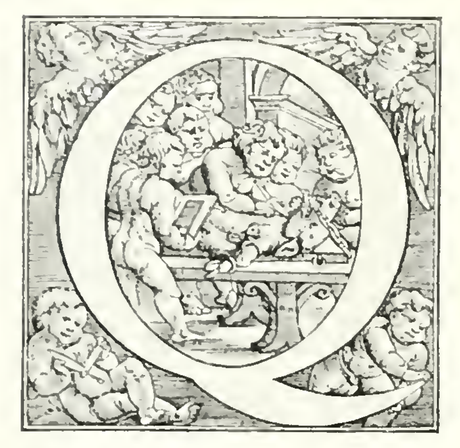
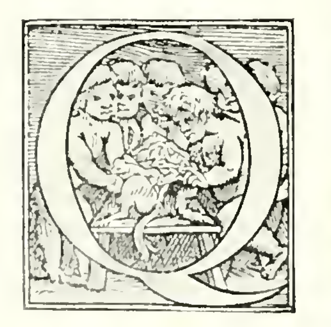


Fig. 22. Initialen aus Vesals fabrica.

Stände drängen sich um den Tisch. In der Mitte des Raumes und oberhalb der Leiche steht ein Skelett. Amphitheatralisch aufgebaute Stehbänke sind von Studenten dicht besetzt. Im Vordergrund wetzt ein Barbierchirurg die Anatomiemesser und andere halten einen Hund und einen Affen bereit, die vielleicht als Vergleichsobjekte seziert werden sollen. Der Titel des Werkes ist auf einer Tafel angebracht, über welcher Putten ostentativ das Wappen des Anatomen tragen, drei Wiesel, da die Familie aus Wesel im Kleveschen stammte (siehe Figur 21).

Im Gegensatz zu den früheren Darstellungen, bei denen sich der Anatom vornehm im Hintergrunde hielt und nur aus einem Kodex dozierte, beobachtet man, wie hier der Meister selbst das Messer führt und den Situs demonstriert. Trotz mancher Schwäche in der Zeichnung, so der mangelhaften Perspektive (die Männer im Vordergrunde und im Hintergrunde sind zu groß geraten und Vesal verschwindet zu sehr in der Menge), ist doch dieses Titelblatt für die folgenden Jahrhunderte tonangebend geworden und wir werden bei der Betrachtung der späteren großen Anatomiegemälde die Beobachtung machen können, daß in theatralisch-dramatischer Beziehung diese Komposition von den folgenden nicht übertroffen wird.



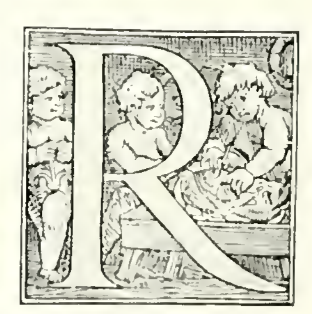


Fig. 23. Initialen aus Vesals fabrica.

Im Renaissancestil lag es, daß man das Buch schmückte. Noch heute bei unserer fortgeschrittenen Technik sind solche Folianten aus der Zeit begehrt nur wegen ihres Buchschmuckes. Die Verleger

und Drucker wußten die schön gepreßten Schweinslederbände mit ornamentalen Schließen zu versehen. Sie benutzten farblich wirkende Vorsatzblätter und wußten vielfach auch durch verschiedenfarbige Lettern einen auffallenden und künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Zu dieser äußeren Ornamentierung kam aber auch eine innere hinzu. Der Druck war oft geteilt, die trennende Linie gelegentlich schön verziert, der Inhalt einer Seite durch vorgerückten Druck mit Schlagwörtern markiert. Die Anfangslettern waren besonders groß und durch Arabesken verziert. Mit solchen den Manuskripten nachgearbeiteten Mitteln arbeitete auch die Offizin des Baslers Oporin. Daß aber diese künstlerische Durchtränkung des realen Vorwurfes nicht gegen den Wunsch des Anatomen war, das geht aus der Haltung und der Umgebung der Figuren selbst mit Sicherheit hervor. Die Skelette und Muskelmänner nehmen alle eine mehr oder weniger dramatische Stellung ein. Das Skelett stützt sich in einer Alpenlandschaft auf eine große Schaufel und macht mit der anderen Hand eine demonstrative Bewegung. Es würde eine solche Geste, die die ausruhende Mittellage verläßt, nichts schaden, aber die anatomische Lesbarkeit der Figur erleidet eine Einbuße; der zurückgeworfene Schädel muß dadurch perspektivisch verzeichnet werden. Andere Skelette und Muskelmänner schreiten durch heroische Landschaften. Hierbei fällt es dann unangenehm auf, daß der herausgeschnittene Kehlkopf und andere Organe im Grase liegen. Gegenüber solcher Versündigung gegen die moderne rein wissenschaftliche Auffassung ist die Verzierung der Initialen höchsten Lobes wert. Van Calcar hat in geistvoller und gleichzeitig humoristischer Weise im sprechenden derben Geschmack seiner Zeit und seines engeren Vaterlandes Szenen geschildert, welche das Drum und Dran der Zergliederungskunst beleuchten. Da sehen wir beim Buchstaben L



Fig. 24.

das Stehlen der Leiche vom Galgen, beim Buchstaben C das Wiederbegraben des Subjectum anatomicum. Aus dem Sarge drängt sich die präparierte Hand heraus. Dann finden wir eine ganze Reihe von Buchstaben in der Weise dargestellt, daß Putten die anatomischen Handwerksdienste, zum Beispiel Auskochung der Teile zur Gewinnung der Skelettknochen, Durchsägung des Schädels, verrichten; mehrfach sind Vivisektionen zu sehen. Ein Schwein ist auf den Sektionstisch gefesselt und das Anatomiebild von Putten amüsant gestellt. Auch Szenen aus der übrigen Medizin kommen zur Anschauung: eine Kathetrisation, die



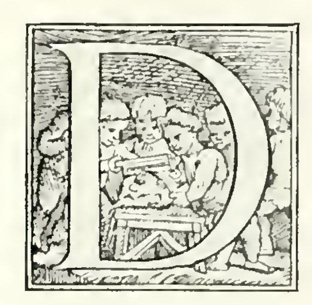


Fig. 25.

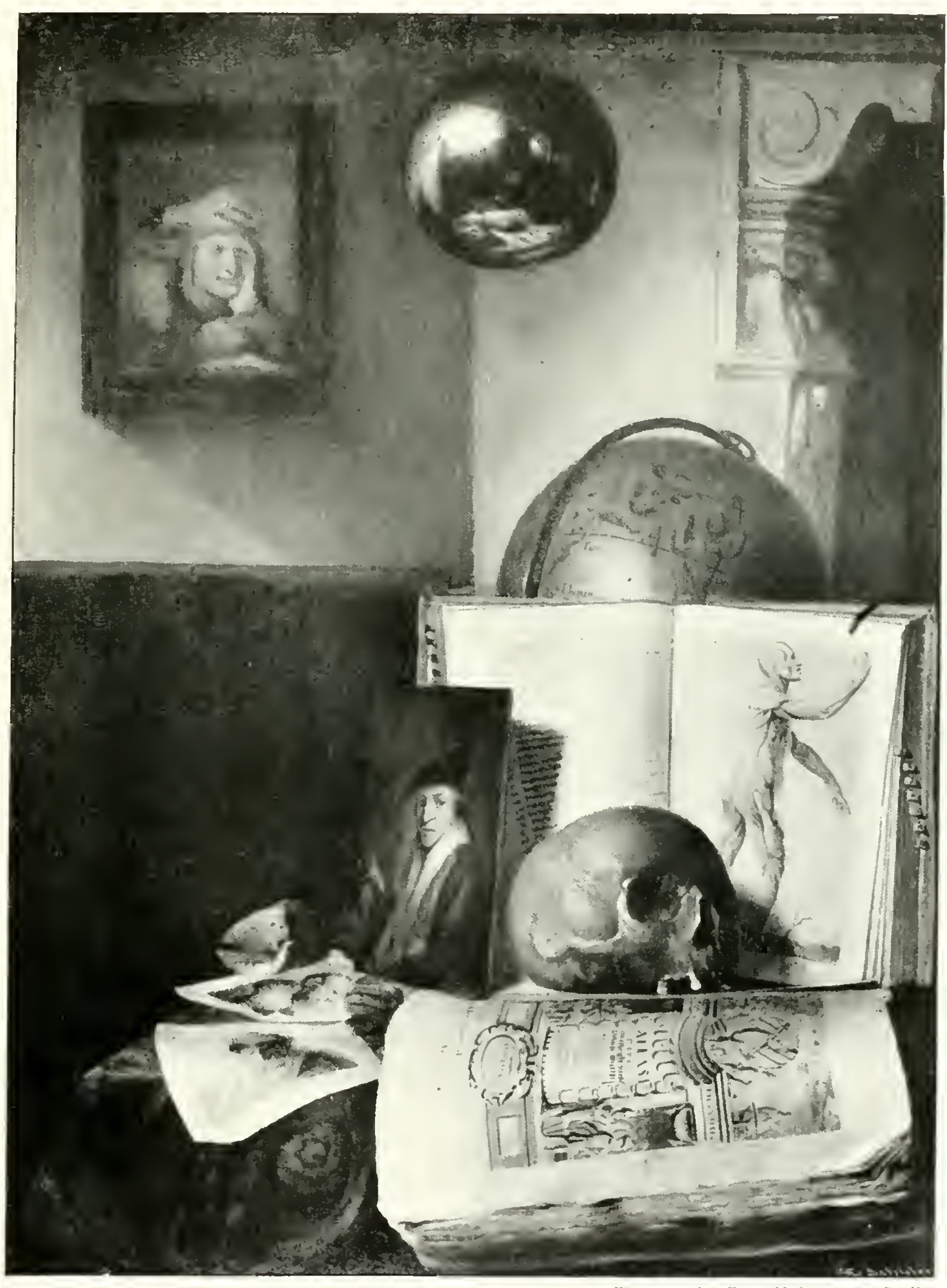
Einrenkung eines zerbrochenen Beines und andere Dinge, die wir lieber nicht besonders beschreiben wollen. Aus diesen manchmal derben Beigaben erkennen wir des Zeichners Verwandtschaft mit dem alten Brueghel und den früheren holländischen Sittenschilderern*).

Es ist nun aber durchaus nicht das originelle Verdienst unseres Künstlers, die Manier aufgebracht zu haben, in diesen Initialen solche Szenen zur Anschauung zu bringen, sondern auch hier wirkt wieder als mächtiger Faktor die Tradition. Die Holzschnittechnik übernahm einfach die Initialmalerei mittelalterlicher Handschriften. Am bekanntesten und berühmtesten waren die Alphabete des jüngeren Holbein. Unter diesen, welche zum Beispiel die verschiedenen Berufsarten, oft in Kinderspiel eingekleidet, auf kleinstem Raum drastisch schildern, fand das Thema des Totentanzes den größten Beifall**).

Wir betonten bereits die reformatorische Kraft der Vesalschen

*) Abbildung siehe »Karikatur und Satire«, Figur 30.

**) Abbildung siehe »Karikatur und Satire«, Figur 16. — 1076 Initialen von Hans Holbein wurden herausgegeben von Gustav Schneeli und Paul Heitz, Straßburg 1900.



Eigentum der Frau Hofrat Boer, Berlin.

Fig. 26. Gerard Dou. Vesalius' Anatomie in einem Stilleben.

Anatomie und sprachen von seinem buchhändlerischen Erfolge. Vielmals erlebten die Einzel- und Gesamtausgaben Neuauflagen und

seine Originalholzplatten wurden in vielen Schriften, auch in deutschen, benutzt*). Meist handelt es sich allerdings um spätere Nachahmungen und schlechte Kopien, wobei die Herausgeber dabei beharren, die Illustration dem Tizian zuzuschreiben. Einmal wurden sogar schlechtweg von Bonavera die ohne Text herausgegebenen Illustrationen als Anatomie Tizians bezeichnet.

Fig. 27. Albrecht Dürer. Studienblatt.

Die Kurve der Entwicklung des Anatomiebildes, welche, wie wir sahen, schnell zu dieser künstlerischen Spitze gediehen war, erlebte nachher einen ebenso schnellen Abstieg. Der Stoff schien nicht mehr steigerungsfähig. Eine Reminiszenz erleben wir noch einmal in dem nachgedruckten Werke des Bartholomäus Eustachius. Sowohl für die römische wie für die Amsterdamer Ausgabe des Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts zeichnete Chezzi als Titelvignette eine Leichenöffnung. Damit war für Italien wenigstens der Gedanke erschöpft, der Stoff verbraucht. Keiner der großen Dramatiker der Farbe hat es unternommen, uns ein medizin-historisches Sektionsgemälde zu hinterlassen. Es kann kein Zufall sein, daß ein Land, welches an die Tausend bethlehemitische Kindermorde hervorbrachte und ebenso viele Enthauptungen und Märtyrer-Vivisektionen, für die immerhin ergreifende Szenerie der Geschichte des eigenen Leibes auch nicht den kleinsten Fetzen Leinwand übrig hatte.

*) Das Kaiserin-Friedrich-Haus erwarb kürzlich eine bemalte persische Leinwand aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts mit anatomischen Zeichnungen, bei denen die Skelette dem Vesalius entnommen sind.

Der Deutsche Albrecht Dürer war um die Zeit, als die Anatomie in Italien ihre Wiedergeburt feierte, dort anwesend. Er stand mit Raffael in freundschaftlichen Beziehungen und tauschte mit ihm Zeichnungen und Holzschnitte. Bei der ungewöhnlichen Vielseitig-



Akademie Venedig

Fig. 28. Anatomische Studie von Albrecht Dürer.

keit dieses Meisters wäre es beinahe unnatürlich, wenn wir von ihm nicht auch anatomische Studien in Händen hätten. Als sicheres, offenbar nach der Natur gezeichnetes Blatt aus dem Jahre 1523 bringen wir die Zeichnung eines Präparates, mit der allerdings nicht viel anzufangen ist (siehe Figur 27). Das Ganze macht den Eindruck einer Knochenpräparation. Das Becken und der linke Schultergürtel sind ebenso wie der linke Oberschenkel von Muskulatur schon be-

freit. Die rechte Körperhälfte dagegen macht einen ziemlich zerfetzten Eindruck und scheint es beinah, als wenn ein Trauma die rechte Brusthälfte, Oberarmknochen und die Wirbelsäule zertrümmert habe. Näheres konnte ich über dieses Blatt, welches aus der Dürersammlung Posony in Wien stammt, nicht in Erfahrung bringen. Da das Blatt fünf Jahre vor dem Tode des Meisters entstand, kann es kaum als bloße Körperstudie aufgefaßt werden, sondern muß einem besonderen Zweck gedient haben. Reine Künstleranatomie, allerdings beinahe ausschließlich Proportionslehre, war Dürers Werk über die Verhältnisse des menschlichen Körpers: »Hierinnen sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion« usw., das erst nach seinem Tode gedruckt wurde. Vielleicht aber ist der Muskelmann (siehe Figur 28), der in der Akademie in Venedig aufbewahrt und dort als »deutsche Schule« bezeichnet wird, eine Arbeit des Meisters unter italienischem Einfluß. Jedenfalls ist schon aus der Dürftigkeit dieses Materials ersichtlich, daß Dürers rein anatomische Studien, die im übrigen auch in Deutschland erst mehrere Menschenalter später mit Eifer aufgenommen wurden, bei ihm nicht zu einer intimeren Verbindung von Kunst und Medizin geführt haben.

Und nun zu Holland. Weit mehr noch als in Deutschland hatten die aus Italien tönenden Weckrufe einen lauten Widerhall im neuen Holland gefunden, welches damals im Zenit seines Heldenzeitalters stand. Die freien holländischen Bürger hatten soeben die beiden größten Mächte der damaligen Welt bezwungen: Spanien und den Katholizismus, und in dem goldgefüllten Lande mit einer großen Kolonialmacht erblühten schnell Kunst und Wissenschaft. Und nicht nur im wirklichen Sinne war damals Holland mit seiner Blumenzucht der Garten Europas, noch jetzt überstrahlt die Farbenpracht malerischer Kunst dieser Zeit die folgenden Jahrhunderte. Weshalb aber die aufblühende anatomisch-chirurgische Wissenschaft gerade in Holland und nicht zum Beispiel in den spanischen Niederlanden diesen malerischen Ausdruck gefunden hat, das muß besondere Gründe haben. Das Auftreten eines Genies ist sicher nicht gebunden an eine allmählich sich steigernde Entwicklung. Das

Darwinsche Gesetz der stetigen Fortentwicklung erklärt nicht das Emporwachsen eines Riesen aus einer Familie von Mittelmäßigkeit.

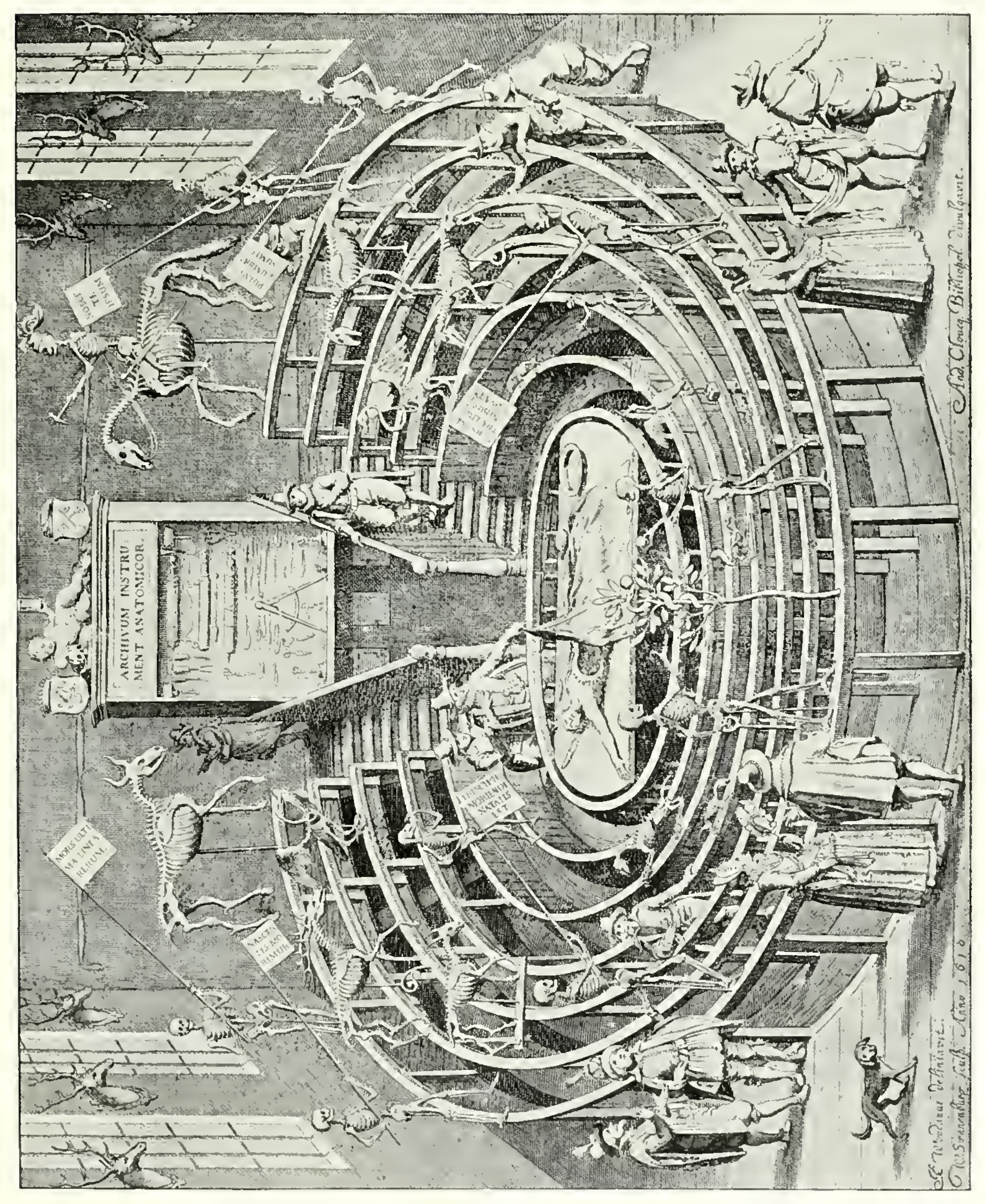


Fig. 29. Das Theatrum anatomicum in Leiden. Stich nach Woudanus von Swanenburg (1610).

Meteorgleich stieg der Übermensch Napoleon und auch Goethe empor, aber oftmals versagt eine aufsteigende kulturelle Linie, und die Kurve erreicht keinen Gipfelpunkt. Es brauchte kein Rubens und kein Rembrandt in den spanischen Niederlanden und in Holland zu

entstehen, aber kamen sie hier und dort, so mußten sie als Söhne ihres Volkes und Sklaven ihrer Verhältnisse in diametral entgegengesetzte Richtung getrieben werden. Beide mit einziger Begabung, räumlich und zeitlich nahe, hätten die Trennung von Jahrhunderten ertragen. Rubens, der Flame, glücklich unter der spanischen Gönnerschaft, wurde der glänzendste Hofmaler, der für die katholische Majestät das hohe Pathos des Barocks mit beispielloser Meisterschaft behandelte. Das Kirchenbild und die Historie war nichts für Amsterdam und Rembrandt; der Bildersturm war eben verrauscht, und ein reiches, sieggewohntes Bürgertum — vom Westfälischen Frieden anerkannt — trug ein Selbstbewußtsein in sich, welches sich vor allem auch in seiner Kunst ausdrückte; und Kunst war in diesem Lande nur Malerei. Das weite flache Wiesenland mit seinem Steinmangel ließ den eingeborenen Sinn für Architektur und Plastik weniger entfalten. Statt dessen wuchs die Malerei zu einer Vollendung, die Meisterhaftes leistete in der Darstellung der eigenen Landschaft und des Porträts. Der stolze, freie und reiche Bürger hatte nichts übrig für das illusionäre Kirchenbild, er sah am liebsten sich selbst gemalt, und dafür, daß er gut gemalt wurde, sorgten Maler wie Elias, Thomas de Keyser, Bartholomäus van der Helst, Rembrandt, Bol, Maes, Baker in Amsterdam, die beiden Mierevelt in Delft, Ravestein im Haag und vor anderen Frans Hals in Haarlem.

Das Gruppenbild, das sogenannte Regenten- und Schützenstück, war die natürliche Folge des Einzelporträts.

Zuerst schon um das sechzehnte Jahrhundert sehen wir, daß städtische Kompanien sich als Erinnerung irgend einer gemeinschaftlichen Tätigkeit für ihre Versammlungssäle malen ließen; zunächst ziemlich unkünstlerisch, Brust an Brust, ohne Handlung. Man ließ sich damals malen, wie man sich heute in unseren Tagen photographieren läßt, bevor man auseinandergeht; jeder, der auf dem Bilde sein wollte, zahlte seinen Obolus; je mehr er gab, einen desto besseren Platz bekam er. Allmählich kam etwas Charakter und Bewegung in die Figuren; so scheint der bärtige Mann auf dem Schützenbilde von C. Tennisen 1557, mit dem Schädel in der Hand,



Fig. 30. Pieter Pavius im Leidener Theatrum anatomicum.
Stich von Andreas Stog.

ein gelehrter Doktor zu sein. Es entwickelte sich allmählich eine künstlerische Steigerung, die ihren Höhepunkt in Rembrandts berühmter Nachtwache findet.

Und wie die Kompanien sich malen ließen, so auch die Vorsteher, die sogenannten Regenten öffentlicher gemeinnütziger Genossenschaften, zum Beispiel der Münze, des Elisabethspitals, des Lepraspitals, und das anerkannt beste Regentenstück nach so viel guten Mustern malte wieder der Maler aus der Judenbreitstraße: die Staalmeesters. Und so malte er auch in zwingender Konsequenz das beste Bild der dritten Gruppe, das beste Anatomiestück: die Anatomie des Dr. Tulpius. Die Anatomiestücke entwickeln sich demnach in Holland aus den kleinen Holzschnitten der italienischen traditionellen Titelblätter in natürlicher Steigerung als Folge und Ergebnis freier Forschung, freien Bürgertums und freier Selbstschätzung. Ihrem künstlerischen Werte kam zugute die hohe Entwicklung der Malkunst.

Aber noch ein äußerlicher Umstand war offenbar die Veranlassung, daß diese Neigung der Anatomen, sich in ihrer Lehrtätigkeit zu verewigen, über hundert Jahre fortdauerte und sich fortschleppte in die Zeit des Verfalls von Bürgertum, Freiheit, Wissenschaft und Kunst. Es war dies die Gewohnheit, die Wände des Theatrum anatomicum mit diesen Anatomiegemälden zu schmücken. Wie die Schützen ihre Kompaniesäle und die Regenten ihre Repräsentationsräume mit ihren Bildern bekleideten, so schmückten die Vorsteher der Chirurgen ihre »Snykamer« mit solchen.

Pieter Paaw, 1567 bis 1617 Professor der Botanik und Anatomie in Leiden, errichtete im Jahre 1597 das erste anatomische Theater in Holland, nachdem die Sektion von Verbrechern seit dem Jahre 1555 bereits offiziell gestattet war und 1550 die Chirurgengilde im St. Ursulakonvent die erste Sektion veranstaltet hatte. Obgleich in Frankreich schon lange Sektionen ausgeführt wurden, wurde doch erst 1604 in Paris in der Rue du Fouarre ein Amphitheater errichtet (siehe Figur 31). Für das Leidener Theater ließ sich der Anatom, dessen Lebenswerk, »Primitiae anatomicae de humani corporis ossibus«. (1615) auf uns gekommen ist, von Jakob de Ghein malen; das Gemälde selbst ist verloren, ein Stich nach demselben von Andreas Stog ist in unserem Besitz. Offenbar hat der Maler sich Vesals Titel-

blatt zum Muster genommen; es ist die gleiche Komposition, etwas geschickter gruppiert. Wir sehen Männer jeden Standes und jeden Alters, Ritter, Gelehrte, Bauern, Bürger, in zum Teil auffallender Kleidung. Auch die Hunde fehlen nicht. Alle überragt ein Skelett, welches eine Fahne trägt mit der Inschrift: Mors ultima linea rerum (der Tod ist die Grenze aller Dinge). Das Interesse und der Zulauf scheint so groß gewesen zu sein, daß man bald sich nach einem größeren Raum umsehen mußte. Der Stich von Swanenburg aus dem Jahre 1610 (siehe Fig. 29) zeigt uns den bizarr und grotesk geschmückten neuen Saal. Die ernste Szene wird zur Schaubühne, die Wissenschaft zur Sensationslust. Eine ganze Gesellschaft von Skeletten garniert die äußeren Barrieren. Sie halten Fahnen in den Händen mit Inschriften, die auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen. Unter anderem bemerkt man den Sündenfall, durch Gerippe dargestellt, einen Knochenritter auf einem Pferdeskelett und eine Unmasse von Tier- und Vogelkörpern. Ein Schließer zeigt den leeren Raum einigen Besuchern, die mit ihren Frauen die Gegenstände bewundern. Einen interessanten Beleg dafür, daß diese öffentlichen theatralischen und reklamehaften Schaustellungen nicht ohne Einfluß auf die Verrohung der Sitten blieben, ersehen wir aus der rechten Gruppe des Bildes; hier trägt ein Bürger statt des Mantels eine gegerbte Menschenhaut. Bei späteren Radierungen fehlt diese Geschmacklosigkeit. In ihrer Übertreibung der negierenden Lebensauffassung kokettierte man damals mit der Todesverachtung.

Das Interesse der Bürgerschaft für die anatomische Wissenschaft war ein ganz allgemeines. Man war auf seinen städtischen Anatomieprofessor so stolz wie heute auf einen wilden Kapellmeister. Das anatomische Theater hatte damals den Wert wie heutzutage vielleicht ein Aquarium oder sonst ein Museum. Fremden wurde in erster Linie das Institut gezeigt. Als Montaigne 1580 auf seiner Badereise wegen des Steinleidens durch Basel kam, ging er zunächst in das anatomische Theater. Auch bewunderte er im Hause des berühmten Felix Platter (geb. 1536) die vollständig konservierten

Leichname. Platter, dessen kunstvolles Haus Montaigne imponierte, war der früheste Vertreter der Vesalischen Richtung und einer der ersten Anatomen, die in Deutschland Sektionen ausführten. Die Zahl derselben stieg im Laufe seiner fünfzigjährigen Tätigkeit auf dreihundert.

Vergleichen wir nun diese Verhältnisse mit den gleichzeitigen in einer deutschen Stadt von ähnlicher Bedeutung, so erkennen wir daraus am besten die Führerschaft Hollands auf medizinischem Gebiet. Erst im Jahre 1689 fühlen die Frankfurter Barbiere das Bedürfnis nach anatomischen Demonstrationen und bitten in einer Eingabe um den Kadaver eines Delinquenten. Dieses Verlangen nach einer Auffrischung des Medizinalwesens wird aber erst 1729 so aktuell, daß die Physici ein Immediatgesuch an den Kaiser schicken, in dem die Erbauung eines Theatrum anatomicum zur Unterrichtung der Wundärzte gefordert wird. Trotzdem nun in den nächsten Jahren mehrere kaiserliche Mahnbriefe einlaufen, geschieht nichts, und erst im Jahre 1740 wird im Gasthof zum Elefanten ein Lokal für vierzig Taler als Anatomiekammer gemietet. Aber auch jetzt stockt der Unterricht manchmal jahrelang, weil trotz günstiger Senatsbeschlüsse keine Leichen zu bekommen waren. Erst im Jahre 1768 wurde die Stiftung des Doktor Senckenberg, »der Schauplatz der Zergliederung«, eingeweiht, aber der Prosektor bekommt aus dem Bürgerspitale die Leichen nur unter der Bedingung, daß er sie auf seine Kosten beerdigen lasse, obwohl die

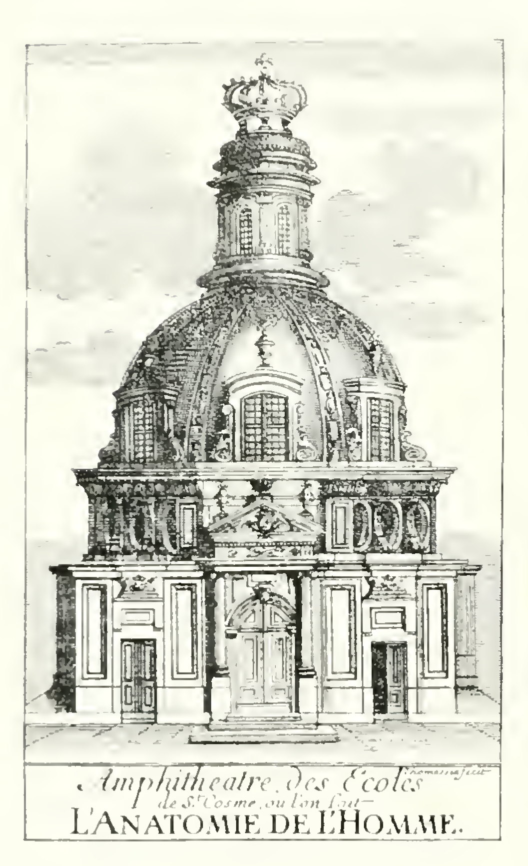


Fig. 31.

Vorlesungen gratis abzuhalten waren. Wie bittere Ironie hören sich die unterwürfigen Worte an, die der Anatomielehrer Doktor J. Tabor an die Stadtbonzen richtet. »Frankfurts stolze Mauren prangen nun mit dem Zergliederungssaale, den Ausländer bewundern, Einheimische rühmen und wünschen, daß doch jederzeit recht viele Leichname zerlegt werden möchten. Nützlich im Leben zu sein, ist reizend und göttlich, nützlich durch Frankfurter Obrigkeit werden, ist leicht, vor diese ein anderer Kurtius werden, die größte und angenehmste Pflicht.« Welcher Kontrast hier und in Holland! hier eine gequälte Existenz mit dünnem Lebenslicht, welches alle Augenblicke zu verlöschen drohte und nur durch den Opfermut einiger weniger wissenschaftlich und vornehm denkender Männer künstlich erhalten blieb, und dort eine Volksbewegung, die begeistert den Kulturfortschritt aufnahm, sich persönlich an den Forschungen beteiligte und Museen von internationalem Ruf schuf. Das Theatrum anatomicum wurde stolz den Fremden gezeigt, man erhob die Anatomielehrer zu den höchsten Bürgerstellen, die die Stadt verleihen konnte, und in Deutschland verhungerte beinahe der erste Professor der Anatomie der Universität Göttingen, »der Menschenschinder« Albrecht, wie der Pöbel ihn schimpfte, weil keiner ihn bedienen wollte. Die Geschichte des Volkscharakters in seinen Niederungen und Lichtzeiten offenbart sich schleierlos beim Studium dieser Dinge, die vom Kulturstandpunkt aus wichtiger sind, als die Kenntnis gewonnener Schlachten.

Der Erfolg des Leideners Pavius veranlaßte auch in den Nichtuniversitätsstädten die Chirurgengilde, anatomische Kurse einzurichten, die aber nur von Ärzten besucht wurden; es war das eine freie Vereinigung der Chirurgen einer Stadt zu gemeinsamem wissenschaftlichen Studium. So sehen wir bereits 1603 Doktor Sebastian Egberts de Vrij in Amsterdam von einer großen Schar von Zuhörern umgeben. Alle diese in drei überlange Reihen gestellten neunundzwanzig Ärzte und Chirurgen mit ihren Mühlsteinkragen und langen Bärten sehen uns an wie in das Objektiv eines photographischen Apparates; der Vortragende steht vor dem Leichnam mit einer Kornzange in der Hand. Es ist ein lebloses Schützen-

bild alten Stiles. Das Gemälde stammt von dem Konstschilder Arend Pietersz, dem Sohn des bekannteren Aryaensz of lange Piert. Sebastian Egberts (bis 1621) ist der Nachfolger des ersten Amsterdamer Praelector chirurgiae Koster; er war ein tüchtiger Praktiker, der, wie es scheint, als erster die Scarlatina beschrieb. Ingrassia hatte zwar schon um das Jahr 1550 ein Ausschlagfieber unter dem Namen Rossania oder Rossalia beschrieben, das er zwischen Pocken und Morbillen klassifizierte und Ballonius eine scharlachähnliche Pariser Epidemie 1574 unter dem Namen Rubiola. Erst nach Sydenham unterschied man jedoch allgemein die Febris scarlatina von den anderen exanthematischen Fiebern. Unter den achtundzwanzig anderen Chirurgen finde ich keine Namen von Bedeutung (siehe Figur 32).



Fig. 32. Anatomie des Doktor Sebastian Egberts. Von Arend Pietersz. Amsterdam 1603.



Fig. 33. Die Anatomie des Doktor Egberts. Von Thomas de Keyser. Amsterdam 1619.

Zur feierlichen Eröffnung eines eigenen Amsterdamer Anatomiesaales ließ sich nun derselbe Doktor Egberts de Vrij 1619 mit fünf anderen Chirurgen für das Gildehaus malen, und es stellt dies erste künstlerisch hochstehende Anatomiestück gleichzeitig das älteste uns bekannte Bild des zu so großer Berühmtheit gelangten Thomas de Keyser dar, des mit Rembrandt erfolgreich konkurrierenden Porträtisten; mit etwa siebzehn Jahren muß es der junge Meister gemalt haben. Ist die Anordnung der sechs Figuren auch noch etwas gezwungen und symmetrisch, so sind die Köpfe doch gut charakterisiert und das Skelett geradezu meisterhaft gemalt. Die Schwierigkeit, die in dem leicht lächerlich wirkenden Kontrast zwischen dem Knochenmenschen und den korpulenten Holländern lag, ist durch die Erhöhung des Skeletts und durch die vorzügliche Pose desselben glücklich vermieden. Es war dies ein Vorbild, von dem auch ein Rembrandt lernen konnte. Die Namen der übrigen Chirurgen sind oben links eingetragen, wie auf Arend Pietersz Bild unten rechts. Auf dem ersteren Bilde steht Doktor Egbert nur als Wissender unter Gleichgestellten, als alterndem Meister gebührt ihm ein offenbarer Vorrang vor den Stadtkollegen. Ein Zeichen dafür und für Holland charakteristisch ist die Tatsache, daß er allein den breitkrempigen Hut auf dem Kopfe trägt. Übrigens war der Mann 1606 schon Bürgermeister der Stadt gewesen. Die Namen der übrigen sind nach der kleinen Mitteilung von Tilanus*): van Uyttenhoff, Dirk Koolvelt, Jakobs, Gerrit Indies und Jan de Wees. Die Geste der Dozenten weist auf den berühmten Streit um die zwölfte Rippe hin (Figur 33).

Wenn wir nun der Jahreszahl nachgehend die uns überkommenen Gemälde weiter verfolgen, so befindet sich im Delfter Krankenhause ein wenig bekanntes Anatomiegemälde des Michiel Janszoon van Miereveld, welches sicher der Mühe wert ist, die seine photographische Aufnahme gemacht hat. Das Bild vom Jahre 1617 besitzt hohen künstlerischen Wert, und ist vielleicht eines der

*) Beschrijving der Schilderijen afkomstig van het Chirurgijns-Gild, Amsterdam 1865, S. 13



Fig. 34. Die Anatomie des Doktor W. van der Neer. Von Michiel Janszon van Mierevelt. Delfter Krankenhaus 1617.

bedeutendsten Gemälde dieses berühmten und namentlich in neuerer Zeit zu Ehren gekommenen Porträtisten. Was aber trotz vorzüglicher Komposition, geschickter Verwertung des Helldunkels und glänzender Charakteristik der einzelnen Personen dem Bilde fehlt, das lehrt erst die Betrachtung von Rembrandts Meisterschöpfung. Der Anatom Willem van der Neer sowohl wie seine Zuhörer sind nicht bei der Sache. Die Sektion hat begonnen. Die Bauchdecken sind durch einen Querschnitt zurückgeklappt, ein interessanter und wichtiger Fund erwartet vielleicht seine Deutung, aber nicht ein einziger Zuhörer ist mit dem Studium beschäftigt, alle blicken auf, wie wenn sie durch einen neu Eingetretenen abgelenkt werden. Und so wird auch der Beschauer unbewußt etwas abgelenkt von dem die breite Mitte einnehmenden Objectum anatomicum, dessen Gesicht und Leib verdeckt ist. Es könnte dies ja als ein Kunstgriff gedeutet werden, durch den der Maler die Blicke des Zuschauers von der geöffneten Leiche ablenken und dadurch das Grausige des Vorwurfs mildern wollte, aber dieser gesuchten Auffassung widerspricht die vergleichende Betrachtung der vorrembrandtschen Gemälde. Das Theatrum anatomicum scheint dem Leidener nachgebildet; auf der Rückenlehne stehen Skelette, hinter denen jüngere Studenten sichtbar werden. Durch den Versuch des Malers, das Einerlei der Kleidung durch lauter verschiedene Halskrausen lebendiger zu machen, kommt eine gewisse Unruhe in das Bild. Eine Modistin aber könnte von der feingekünstelten Faltenbildung derselben Anregung für die neueste Mode bekommen (Figur 34).

Das nächste Bild führt uns wieder nach Amsterdam; es stellt die Anatomie des Doktor Johann Holland (geboren 1574), genannt Fonteyn oder Fontanus, des Geneesheer des Prinzen Moritz, dar und ist von Nicolaas Elias im Jahre 1625 gemalt. Das Bild dieses Meisters hat bei der Restauration im Jahre 1732 so erheblich gelitten, daß es nur noch ein Bruchstück ist. Von den früheren zwölf Personen sind fünf durch den Brand des Jahres 1725 verloren gegangen. Wir sehen auf dem erhaltenen Ausschnitt, wie der Vortragende im Begriff ist, einen Schädel zu demonstrieren.



Fig. 35. Die Anatomie des Doktor Johann Holland, genannt Fonteyn.
Von Nicolaas Elias. Amsterdam 1625.

Die glänzend gemalten sieben Porträts der Ärzte erscheinen auf dem erhaltenen Torso ohne Zusammenhang, und so läßt sich der frühere Totaleindruck des Gemäldes nicht beurteilen (siehe Figur 35).

Sahen wir nun schon mehrere auch künstlerisch bedeutende Anatomiestücke, so werden doch alle und auch die folgenden Gemälde dieser Art in den Schatten gestellt durch Rembrandt van Rijns Anatomie des Doktor Tulpius, welche jetzt im Haag ist, nachdem König Wilhelm I. das Bild von der Amsterdamer Chirurgengilde für 32000 Gulden erstanden hatte. Von allen Kennern der Kunst und allen Liebhabern des wahrhaft Edlen und Großen ist diese Anatomie als eines der Meisterwerke aller Zeiten bewundert worden. Die sichere Ruhe des Anatomen, wie er mit der Kornzange die Beugemuskulatur des exakt präparierten Armes anhebt, und dabei unwillkürlich den Beugeapparat seiner eigenen Hand spielen läßt zur Funktionserklärung der Muskulatur, die aufs höchste gespannte Aufmerksamkeit der Hörer, die glänzende Beherrschung des Helldunkels, alles das ist die glückliche Offenbarung eines Genies. Das Bild im ganzen und die einzelnen Köpfe, die vielfach allein reproduziert wurden, ist durch die zahllosen Wiederholungen jedem Gebildeten bekannt. Es darf hier daran erinnert werden, daß es für den eben erst von Leiden nach Amsterdam gekommenen jungen Maler von größtem Werte war, sich die Protektion des Doktor Tulp, des späteren Bürgermeisters von Amsterdam, zu erwerben; diese Unterstützung scheint ihm in reichem Maße zuteil geworden zu sein. Wir können Rembrandt aus demselben Jahre allein zehn Amsterdamer Porträtbestellungen nachrechnen.

Es ist selbstverständlich, daß Rembrandt, der sich in Leiden als Student der schönen Wissenschaften in die Universitätslisten hatte einschreiben lassen und dort Schüler von Jakob van Swanenburch war, sowohl die Delfter als auch die Amsterdamer Vorbilder bekannt waren; geschickt verwendete er diese Erfahrungen und schuf doch etwas ganz Neues und anderes, trotz mancher Anlehnung an seine Vorbilder. Alle Figuren des Bildes, und das gilt für die holländischen Anatomiebilder überhaupt, sind Porträts. Der Anatom



Fig. 36. Die Anatomie des Doktor Tulpius. Von Rembrandt. Haag 1632.

selbst, mit dem Hut auf dem Kopfe, ist der bekannte Chirurg und Praktiker Pieter Tulp (1593 bis 1678), ein Schüler des uns schon bekannten Doktor Pavius aus Leiden. Tulps Schriften (Observationum medicarum libri tres. Amstelodami 1641) verraten objektive Beobachtung und gehörten zu den gelesensten Schriften seiner Zeit. Da meist oder fast ausschließlich Sektionen nur an Gehenkten vorgenommen wurden, so war die pathologische Anatomie den Chirurgen überliefert und auf zufällige Befunde angewiesen. Über Nierensteine, Gebärmuttervorfälle, Eierstocksgeschwülste usw. werden von ihm kasuistische Mitteilungen gemacht und durch vorzügliche Radierungen illustriert. Nebenbei gesagt ist er der erste, der einen Schimpansen wissenschaftlich beschrieben und abgebildet hat*). Von Interesse ist es, das Porträt des Chirurgen auf dem Rembrandtschen Bilde zu vergleichen mit dem, welches von Claes Elias' Hand herrührt. In der Galerie Six in Amsterdam wird dieses Bild aufbewahrt, und die Ähnlichkeit der beiden Porträts ist augenfällig. Sonderbar wirkt auf den ersten Blick die Komposition des Eliasschen Bildes. Dem Anatomen gegenüber steht eine zur Hälfte niedergebrannte Kerze, auf die er mit einer Handbewegung hinweist. Der unter dem Bilde stehende Wahlspruch des Doktor Tulpius: Aliis inserviendo consumor, bringt den erklärenden Aufschluß: Anderen zu Nutz verzehre ich mich, wie die Kerze vergeht, indem sie anderen Licht bringt. Wahrlich ein stolzer, übrigens beliebter Wahlspruch eines selbstbewußten Mannes (Figur 37).

Die Namen der Zuhörer sind in der unteren Reihe, von Tulp an gezählt: Jakob Block, Jakob de Witt, Adriaen Slabraan, Jakob Koolveld, Hartmansz, Kalkoen, Franz van Loenen. Der Name des Objectum anatomicum kann mit Sicherheit nicht eruiert werden, da in diesem Jahre zwei Sektionen gemacht wurden (Figur 36).

Mit Medizinern blieb Rembrandt auch in den folgenden Jahren in freundschaftlichem Verkehr und mehrfach porträtierte er solche, ich erinnere nur an die jüdischen Ärzte Ephraim Bonus und

*) Ib. Tab. 14. Überschrift: Homo sylvestris Orang-outang.

Manasse ben Israel, sowie an den Leidener Professor Jan Antonisz van der Linden.

Über zwanzig Jahre später, als schwere Zeiten für den Meister gekommen waren, bekam Rembrandt noch einmal einen Auftrag von



Fig. 37. Bildnis des Nicolaas Tulp.
Von Nicolaas Elias (1590 bis 1656). Six' Galerie, Amsterdam.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co. Dornach, Paris, New York

dem Amtsnachfolger des Doktor Tulp, für den Amsterdamer Anatomiesaal ein Bild zu malen: »Die Anatomie des Doktor Deyman«. Von diesem Gemälde ist leider nur noch ein Bruchstück erhalten, da es am 8. November 1723 ein Brand zum größten Teile zer-

störte. Die Trümmer dieses Bildes, das Exzellenz Bode in England wieder aufgefunden hatte, wurden durch die Bemühungen des



Fig. 38. Anatomie des Doktor Johan Deyman (Fragment). Rembrandt Harmensz van Rijn (1606 bis 1669). Amsterdam 1656.

Herrn J. Six nach Amsterdam gebracht, nachdem Professor Hauser gerettet, was noch vom Bilde zu retten war; man ahnt jetzt nur noch die künstlerische Größe. Der sezierende Anatom ist mit der Brust- und Bauchsektion fertig und jetzt mit der Präparation des

Gehirnes beschäftigt; mit Pinzette und Hohlschere entfernt er die weichen Hirnhäute. Von Doktor Deyman ist wenig erhalten; der Kopf fehlt, die Hände sind verbrannt, man erkennt nur die Pose. Neben dem Anatom steht, die Schädelschale in der Hand, mit dem Ausdruck ernsten Sinnes der Collegienmeester Gysbrecht Kalkoen. Glücklicherweise besitzen wir eine kleine Skizze des Meisters, aus



Fig. 39. Erster Entwurf Rembrandts.
Six' Galerie, Amsterdam.

der die frühere Anordnung des Bildes hervorgeht. Neun Personen befanden sich auf demselben. Außer dem Prälektor J. van Deyman noch der Collegienmeester Gysbrecht Kalkoen, der Proefmeester Dirk Visch, die Overleeders Fruyt, Florianus de Lange, Augustus Meyer und die Herren Heems und Harny. Die Gruppierung derselben um den Meister herum geht aus der Rembrandtschen Skizze (siehe Figur 39) deutlich hervor. Diese letztere wurde mir von Herrn Six gütigst zur Reproduktion zur Verfügung gestellt. Die

wichtigste Person des Gemäldes nach der Zerstörung ist die Leiche des am 29. Januar gehenkten Fonteyn. Was dieser Figur zu einer großartigen Wirkung verhilft, ist die ungemein kühne Verkürzung, in der sie gemalt ist. Man sieht den Leichnam von den Fußsohlen aus und bei verändertem Standpunkt des Betrachtenden scheint sich der Körper zu strecken. Es ist vielfach behauptet worden, daß



Fig. 40. Andrea Mantegna (1431 bis 1506).
Naturstudie, Toter Christus. Brera, Mailand.

Rembrandt sich Andrea Mantegnas Naturstudie: »Der tote Christus«, in dem Palazzo di Brera in Mailand zum Vorbilde genommen habe, und es zeigt tatsächlich die Betrachtung dieses Bildes, welches Rembrandt auch bekannt war, eine gewisse Übereinstimmung (siehe Figur 40).

Mir scheint es dabei doppelt bedeutsam, daß auf dem Gemälde Mantegnas der Kopf des Toten wie der eines gequälten Verbrechers



Fig. 11. Die Anatomie des Doktor Frederik Ruysch. Von Adriaen Backer. Amsterdam 1670

aussieht, und von dem Bilde des Holländers etwas wie der milde und edle Schein des Dulders ausstrahlt; zu dieser Wirkung kommt hinzu, daß die seitwärts umgeschlagenen Kopfschwarten und die Medianfurche des Gehirns die Vision gescheitelter Locken hervorruft (siehe Figur 38). Auch Tintoretto hat Mantegnas Vorbild offenbar benutzt bei seinem Gemälde: »Die Auffindung der Leiche des heiligen Markus«, Mailand, Palazzo di Brera.

Von dem Anatomen Professor Frederik Ruysch besitzen wir zwei Anatomiestücke, aus dem Jahre 1670 und 1683. Das erste Bild von Adrian Backer (1635 bis 1684), kurz nach seiner Heimkehr aus Italien gemalt, zeigt noch Rembrandtsche Schule. Der muskulöse Leichnam eines Jünglings liegt in halber Verkürzung in vollem Lichte. Der Fleischton sticht vorteilhaft von der dunklen Gewandung der Chirurgen ab; die Kleidung ist eine andere geworden, die breiten Krausen sind verschwunden, weniger kleidsame weiße Lätze bilden den Halsabschluß, die Bärte sind gefallen, kleine Schnurrbärte zieren die meist pastösen Gesichter; noch beginnt die Perücke schüchtern ihre demnächst scheußliche Rolle zu spielen. Ungünstig beeinflussen den Hintergrund klassizistische Plastiken des Asklepios und der Hygieia. Auf dem Bilde erscheint der zweiunddreißigjährige Ruysch, kenntlich durch den Hut, wie er nachdenklich die Leistengegend präpariert (siehe Figur 41).

Das nächste Gemälde bringt einen ganz neuen Gegenstand zur Veranschaulichung, die Sektion eines neugeborenen Kindes. Im Verhältnis zu seinen Vorgängern offenbart sich der Maler Johann von Neck (1636 bis 1714) als der kleinere Könner. Von allen anatomischen Zergliederungen stellt die Darstellung gerade dieses Themas die weitgehendsten Ansprüche an das ästhetische Gefühl. Die malerische Schwierigkeit, die in der Darstellung eines kleinen Kinderleichnams beruht, ersieht man auch aus Gemälden erster Meister. Auf dem unsrigen (siehe Figur 42) drängt sich der gedunsene kleine Körper, im Mittelpunkte des Bildes liegend, zu unvorteilhaft aus seiner dunklen Umgebung heraus. Um diesen Eindruck zu mildern, umgibt der Künstler den kleinen Körper mit vier technisch glänzend gemalten



Hanfstaengl phot.

Fig. 42. Die Anatomie des Doktor Frederik Ruysch. Von Johan van Neck. Amsterdam 1683.

Chirurgenhänden. Gab uns die Rembrandtsche Offenbarung den malerischen Ausdruck des Begriffs Wissenschaftlichkeit, so betrachten diese Ärzte das Leichenpräparat mit dem liebenswürdigen Lächeln befriedigter Neugier. Von entzückender Lieblichkeit ist die Figur des kleinen Hendrik Ruysch, der hier schon als kleiner Assistent das Skelett eines Neugeborenen herbeiträgt und später selbst ein tüchtiger Arzt wurde. Der Vater ist gerade dabei, allerdings mit geschlossenem Munde, sein Lieblingsthema, den Zusammenhang des Mutterkuchens mit dem Kinde durch die Nabelschnur zu erklären. Die in Holland aufgekommene hohe Kunst der Spitzenarbeit zeigt sich jetzt an den Volants einiger Eleganten. Von Ruysch gibt es noch mehrere Einzelbildnisse, so eines von J. Pool im Museum Boymans in Rotterdam.

Der Anatom Ruysch ist eine interessante Persönlichkeit; seine Berühmtheit verdankt er indirekt der Kunst sowohl als Vater der berühmten Blumenmalerin, der Rahel Ruysch, wie auch als künstlerischer Techniker in der Anfertigung von anatomischen Präparaten. Seine weltberühmte Sammlung verkaufte er für 30000 Gulden an Peter den Großen. Wenn auch Ruyschs Zeitgenossen und Kritiker ihm Scharlatanerie nachsagten, so hat er doch auch wissenschaftliche Früchte geerntet, und neben großen Verdiensten aus der anatomischen Technik hat er auch solche um die Anatomie selbst gehabt. Seinen Namen trägt die unter der Chorioidea gelegene Membran; er studierte besonders die Kranzgefäße des Herzens, den Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Becken, er entdeckte die Arteriae und Venae bronchiales und hinterließ tüchtige Arbeiten über den Zusammenhang der mütterlichen und kindlichen Gefäße im Mutterkuchen, die Gehörknöchelchen, Zähne und anderes.

Die von Ruysch besonders betriebene Gefäßinjektion illustriert uns ein Gemälde von Jurriaen Pool (1666 bis 1745) aus dem Jahre 1699. C. Boekelmann, Chef der Chirurgengilde, demonstriert ein injiziertes Herz dem Kollegen J. Six. Das für uns Interessante an dem Bilde ist der Gegenstand: das Herz mit den bis zu den Halsschlagadern injizierten Gefäßen, denn das Bild als solches ist minderwertig. Der Maler scheint den Auftrag weniger seiner Kunstfertig-

keit verdankt zu haben als der Tatsache, daß er der Schwiegersohn von Ruysch war. Es liegt nahe, daß auch er gerade wie Rahel Ruysch dem Vater behilflich war bei der Anfertigung der Präparate. Six hält den Tubus in der Hand, mit dem die Injektion ausgeführt wird (siehe Figur 43).

Das letzte Bild dieser Art aus dem siebzehnten Jahrhundert treffen wir wieder im Delfter Krankenhaus; es ist die Anatomie des Doktor Cornelis s'Gravesande, von Cornelis de Man (1621 bis 1706)



Amsterdam.

Fig. 43. C. Boekelmann und J. Six (1699).
Von Jurriaen Pool (1666 bis 1745).

gemalt, und es muß dieses Bildnis der Tracht nach mit den Anatomien des Professor Ruysch zeitlich zusammenfallen. Die Nachwelt denkt über Maler und Anatom dasselbe, beide werden derselben vollkommenen Vergessenheit durch diese Leinwand entrissen. Es ist beinahe, als wenn ein Rembrandt, Hals, Keyser, Mierevelt u. a. nicht gelebt hätten; man kehrt an den Ausgangspunkt zurück, und wenn nicht die Perückenmähne und die Beffchen wären, man könnte in die Versuchung kommen, das Bild hundertundfünfzig Jahre zurückzudatieren. Wir sehen wieder das bekannte Delfter anatomische Theater mit

den Skeletten im Hintergrund; der Anatom doziert an der Leiche den Brustsitus; bemerkenswert für die Sektionstechnik ist die Tatsache, daß hier zum ersten Male das Brustbein herausgelöst ist. Mit



Fig. 44. Die Anatomie des Cornelis s'Gravesande. Von Cornelis de Man (1621 bis 1706) Delft, Krankenhaus.

steifer Pose und schwacher Erinnerung an Doktor Tulp zeigt der freundlich lächelnde Gelehrte am eigenen Korpus die Situation. Wie vor hundertundfünfzig Jahren die Schützen, so hält jeder etwas in den



Fig. 45. Die Anatomie des Professor Roell. Von Cornelis Troost. Amsterdam 1728.

Händen: ein Buch, ein Riechbüchschen, einen Bleistift, und man guckt wieder zum Bilde hinaus. Doch einen großen historischen Wert besitzt das figurenreiche Bild. Hinter dem Lektor steht, die Hand im Rock, der Delfter Antony van Leeuwenhoek, der Entdecker der Infusorien, der mit dem Zeitgenossen Johann Swammerdam sich um die mikroskopische Instrumentenkunde und Anatomie große Verdienste erwarb. Leeuwenhoek verfertigte mit unglaublicher manueller Geschicklichkeit Mikroskope bis zu zweihundertundsiebzigfacher Vergrößerung und machte durch diese Apparate aus Glas, Bergkristall, Diamant und Quarz unter anderem die Entdeckung der Infusorien und der Querstreifung der Muskulatur (Figur 44).

So sehen wir, wie mit dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts ein ziemlich schneller Verfall der Malkunst eintrat, der ja mit der Einbuße politischer Größe des Landes Hand in Hand ging. Doch schleppte die stetig wachsende wissenschaftliche Bedeutung der Anatomie die Sitte der Anatomiegemälde noch weit hinein in das neue Jahrhundert. Die Entwicklungskurven von Malerei und Medizin kreuzten sich jäh. Denn die der Medizin stieg fieberhaft zu ungeahnter Höhe. Die Leidener Universität förderte Männer ersten Ranges, die Namen des über neunzig Jahre alt gewordenen Leeuwenhoek, von Boerhave, Albinus, Camper erklären es schon allein, daß der Brennpunkt der Medizin in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts unstreitig in den Niederlanden lag. Von hier aus gingen die Sendboten Haller und van Swieten nach Göttingen und Wien. Der objektiv reale Geist der Medizin begann die Welt zu erobern. Es flackerten bereits im stillen an vielen Orten Lichter auf, die erst hundertundfünfzig Jahre später zu einem hellleuchtenden Flammenmeer zusammenschlugen, als Gloriole eines bisher nie erreichten, nie geahnten Zenites in der Medizin; erst in unseren Tagen begann die Malerei wieder aus der dumpfen philiströsen Stubenluft imaginärer Natur der älteren akademischen Schulen zur freien Naturschilderung zu erwachen. In dieser Zeit der Dekadenz der Malerei taucht ein begabter Epigone auf, in malerischer Beziehung ein Meister, aber ein Kind seiner Zeit: Cornelis Troost;



Fig. 46. Die Anatomie des Doktor Abraham Cornelis van Bleyswyck.
Von Thomas van de Wilt (1727). Delfter Krankenhaus.

von ihm stammt eine Salonanatomie aus dem Jahre 1728, die nur zu gut gemalt ist, um nicht als eine Karikatur zu gelten; im Vergleich mit den früheren Gemälden charakterisiert dieses Bild vorzüglich den Übergang vom Barock- zum Zopfstil. Um eine Leiche, deren Kniegelenk sorgfältig präpariert ist, so daß man die Unterfläche der Kniescheibe sehen kann, sitzen drei Chirurgen in salopper Haltung; der jüngste derselben, Professor Roell, sucht anscheinend vergeblich die Aufmerksamkeit der anderen auf das Präparat zu lenken. Die Herren in Gala à la Louis XV., in hellseidenen Röcken und kurzen Höschen mit seidenen Strümpfen an den verlebten Beinen, kennzeichnen vorzüglich den Geschmack der Zeit. Behielt früher der Anatom als Zeichen seiner Würde das Haupt bedeckt, so ist es jetzt umgekehrt: die blasierten gelehrten Herren tragen den Dreimaster auf ihren weißen, auf die Brust fallenden Allongeperücken; Professor Roell hält in den eleganten, gepflegten Händen lange Haken, um nur ja nicht die duftigen, feinen Spitzenmanschetten zu beschmutzen. Professor Roell selbst war erst Assistent und dann Nachfolger Ruyschs, übergab aber bald krankheitshalber den anatomischen Unterricht an P. Camper. Die Namen der übrigen sind van Brederode, Milaan und Bernardus van Vijve; sogar den Namen des hinten stehenden Gildeknechts Clevering nennt die Chronik (siehe Figur 45).

Die noch übrigbleibenden Anatomiestücke verdienen nur kurze Erwähnung. Thomas van de Wilt (1692 bis 1727) malte die Anatomie des Abraham Cornelis van Bleyswyck, im Jahre 1727. Der Anatom demonstriert vor dreiundzwanzig Perücken die Armmuskulatur. Er, der Meister, zeichnet sich vor den anderen dadurch aus, daß er in der Mitte steht und seine weiße Allongeperücke beinahe den Bauch berührt. Hinter ihm, auf den Malstock gestützt, steht der Maler des Bildes, der übrigens auch die Illustrationen zu Leeuwenhoeks Werk lieferte (Figur 46).

Das letzte zu erwähnende Bild zeigt den berühmten Gelehrten Pieter Camper in seinem achtunddreißigsten Lebensjahr und ist von Tibout Regters 1758 gemalt. Über dem Gemälde liegt eine öde tödliche Langeweile, die mit dem Honorar von 600 Gulden, das der



Fig. 47. Die Anatomie des Doktor Petrus Camper.
Von Tibout Regters. Amsterdam 1758.

Maler bekam, reichlich bezahlt ist. Die Kleidung, den schlechten Zeiten entsprechend, ist einfach, die Perücken sind kurz geworden. Acht Personen gruppieren sich um einen Tisch, auf dem ein Brüsseler Teppich liegt; der Anatom mit langem Talar, wie ein evangelischer Geistlicher aussehend, hat vor sich einen wohlpräparierten Halssitus, dessen Topographie er demonstriert. Camper selbst ist ein bedeutender Forscher gewesen. Wenn dieses Bild längst vermodert ist, wird sich an den Namen dieses Leidener Gelehrten die stolze Erinnerung knüpfen, daß er der anatomisch-physiologischen Forschung die Wege geebnet hat; die Kenntnis des Gesichtswinkels, die Lehre von der Pneumatizität des Vogelskelettes, von der Symphyseotomie und von dem Processus vaginalis peritonei trägt den Namen des Mannes, dessen Wahlspruch war: Aut bene aut non (siehe Figur 46). Auch sei erwähnt, daß er selbst gut gezeichnet hat und daß plastische Studien von ihm noch in Leiden aufbewahrt werden*).

Der Vollständigkeit wegen sei noch ein viertes Anatomiebild in Delft erwähnt: es stellt die Gehirnsektion eines unbedeutenden Anatomen von einem fast unbekannten Maler aus dem Jahre 1773 dar.

So war Holland gewissermaßen das Mutterland für die Anatomiegemälde; es würde nun menschlicher Sitte und Gewohnheit entsprechen, wenn dieses Vorbild in dem einen oder anderen Lande Schule gemacht hätte: bisher ist es mir aber nur gelungen, in England von solchen Anatomiegemälden Kunde zu bekommen. Wir werden an anderer Stelle, bei Besprechung der Gruppenbilder, auseinandersetzen, daß es aber nicht ganz sicher ist, ob diese Gemälde ihren Ursprung den niederländischen Vorbildern verdanken oder dem Einflusse eines zweihundert Jahre älteren englischen Gruppenbildes. Jedenfalls besteht die Tatsache, daß die früh zu Ansehen gelangte Londoner Barbierchirurgengilde sich schon sicher seit 1462 mit anatomischen Studien beschäftigte. Diese Chirurgengilde besaß zwei Masters und zwei Stewards of the Ana-

*) Siehe auch Peter Camper's Vorlesungen in der Amsterdamer Zeichenakademie, unter anderem über die Schönheit der Form. Berlin 1793.

tomy, von denen die ersteren anatomische Vorlesungen hielten, während die letzteren die Zergliederung der Leiche vornahmen. Jedes Jahr fanden vier öffentliche anatomische Vorlesungen nach Hinrichtungen von Malefaktoren statt, an die sich später ein solennes Diner knüpfte. Neben solchen öffentlichen fanden aber auch frühzeitig in Barbershall private anatomische Vorlesungen statt, zu denen spezielle Einladungen ergingen. Indem nun in den Urkunden und Rechnungsbüchern der Chirurgengilde häufiger Anatomiegemälde



Fig. 48. Vignette zur Neuausgabe des Vesalius v. J. 1725. Von Wandelaar.

erwähnt werden, ohne daß wir von diesen eine speziellere Kunde besaßen, hat D'Arcy Power diese Lücke in äußerst dankenswerter Weise ausgefüllt durch die Publikation des einzig bisher bekannt gewordenen Anatomiegemäldes aus Barbershall*). Dies miniaturartig gemalte Ölbild (siehe Figur 49) hat sich, wie es scheint, deshalb erhalten, weil es in einen Band von Master John Banisters anatomischen Tafeln eingebunden war. Ein Blick auf die Darstellung zeigt, daß das mediko-historische Interesse das künstlerische vollkommen überwiegt. Denn eine schwache Hand hat hier des Chirurgen Auftrag ausgeführt. Dabei wollen wir gerne zugeben, daß offenbar der

*) Proceedings of the Royal Society of Medicine, Vol. 6, Section of the History of Medicine, p. 18—36 (Dec. 1912).

Kopf Banisters und der des wahrscheinlichen Präsidenten der Gilde vom Jahre 1581 Master Robert Mudesley porträtähnlich gelungen ist. Die Annalen der Barbierchirurgen bezeichnen als Master des Jahres 1580 diesen, als solchen des Jahres 1581 Bovey und als »Wardens« Swaine Rankyn und Griffin. Die an der Leiche selbst Beschäftigten haben weiße Chirurgenärmel. Der Lektor und der Master sind im Gegensatz zu den Zuhörern bedeckten Hauptes.



Originalaufnahme

Fig. 49. Die Anatomie des Barber-Surgeon John Banister 1581.

Die Szene spielt in einem Raume in Barbershall. An der Wand sind die Wappen angebracht mit den Sprüchen: »Tendit in ardua Virtus« und »De praescientia Dei«. Dieses letzte Motto erscheint erst mit dem neuen Wappen der Gilde vom Jahre 1569 und wird noch heute von der Company of Barbers benutzt. Das erste Wappen ist das der Familie Banister von Surrey. D'Arcy Power rückt auf Grund dieses Bildes das wirkliche Geburtsjahr Banisters auf

1533 zurück, während bisher das Jahr 1540 dafür galt. Der anatomische Kodex ist der 1559 zuerst in Venedig gedruckte »Realdus Columbus«, und es beginnt die sichtbar aufgeschlagene Seite mit den



Fig. 50. Die Anatomie des Sir Charles Scarborough. Von Greenbury (1640). London, Barbershall.

Worten: »Intestina igitur a ventriculo exoriuntur.« Dieser Cremoneser Realdo Colombo war Schüler und Nachfolger des Vesalius. In einem dem Papste Paul IV. gewidmeten Werke: »De re anatomica« aber gefällt er sich darin, bei jeder Gelegenheit seinen inzwischen mit

ihm verfeindeten Lehrer anzugreifen. Banister selbst begann seine Laufbahn als Kriegschirurg und wurde dann Praktikus in Nottingham. Dann ging er nach London. Durch einen noch erhaltenen Brief der Königin Elisabeth bekam der hier zu Ehren und Ruhm gekommene tüchtige Mann noch die ehrende Lizenz, auch innere Medizin treiben zu dürfen.

Außerdem ist auf uns ein Anatomiebild gekommen, welches im Jahre 1649 von Greenbury gemalt ist und den Doktor Sir Charles Scarborough mit dem Alderman Arris darstellt. Wir wissen, daß Doktor Scarborough zum Anatomical Reader gewählt wurde und daß der Maler für dieses Bild neun Pfund zehn Shilling von der Gilde bezahlt bekommen hat. Sir Charles Scarborough war intimer Freund Harveys; er verfaßte neben mathematischen Schriften auch einen Syllabus musculorum; auf seinem Leichenstein stehen die stolzen Worte: »Anglorum inter medicos Hippocrates, inter mathematicos Euclides.« Wir sehen auf diesem schlecht erhaltenen Bilde in steifer Pose den Doktor vor einem soeben präparierten Leichnam in elegantem Ornat dozieren, während sein Assistent den Muskelarm mit beiden Händen umfaßt hält; offenbar ist dieser Vorlesung bereits die Präparation der Leiche vorausgegangen und das Bild so gedacht, daß die Lektoren vor großer Korona dozieren. Die Leiche selbst ist beinahe ganz bedeckt mit Leintüchern, und sieht man nur den Brustkorb, der auf der einen Seite bis auf die Rippen präpariert ist.

Eine entfernte Ähnlichkeit mit diesem englischen Anatomiegemälde, das den Übergang zum einfachen Porträt eines Anatomen bildet, ist ein jetzt in der medizin-historischen Sammlung des Kaiserin-Friedrich-Hauses befindliches Gemälde, welches einen Mediziner vorstellt, der in seiner rechten Hand ein großes Seziermesser hält. Unter seinen Fingern erscheint noch der Kopf der präparierten Leiche; mit der anderen Hand weist er auf einen großen, an der Wand hängenden Zettel, auf welchem in deutscher Sprache und in Versen der Nutzen der Anatomie verherrlicht war. Bei der Restauration des Bildes gingen jedoch diese verloren. Vorne neben der Leiche liegt der Kruzifixus. Das Gemälde, welches früher einmal

im Magazin des Berliner Alten Museums sich befand, stammt aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts; die Züge des bartlosen Kopfes



Fig. 51. Eine anatomische Vorlesung 1750 in Barbershall.
Von William Hogarth.

mit den großen Augen und dem spitzen mageren Kinn haben eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit denen des Paracelsus. Auch entspricht die ganze Aufmachung einem späteren Gemälde aus seinem

Salzburger Hause, welches sich jetzt in allerdings trostlosem Zustand im dortigen städtischen Museum befindet.

Ganz aus dem Rahmen der bisher behandelten Bilder fällt ein Tendenzstück aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, welches aber für unsere Zwecke von Bedeutung und Interesse ist, ersetzt es uns doch gewissermaßen die verloren gegangenen englischen Anatomiegemälde. Diese Schilderung einer Sektion in Barbershall rührt von dem berühmten britischen Nationalmaler und dem kühnsten Satiriker seines Jahrhunderts, William Hogarth, her, der durch seine Radierungen und Bilderfolgen zum Erzieher seines Volkes wurde*). Das Bild stammt aus dem Jahre 1750 und gehört als viertes und letztes zu der Reihe: »Four Stages of Cruelty.« Die Gemeinheiten und Grausamkeiten des Tom Nero, der schon als Zögling der Saint Giles Charity School Anerkennenswertes auf diesem Gebiete leistete, lernen wir durch die drei ersten Bilder kennen, bis er, gehenkt für seine Unmenschlichkeiten, auf dem vierten Blatt eine homöopathische Behandlung erfährt. Nach guter alter Sitte wird er in Barbershall seziert. Und nun benutzt Hogarth diesen Vorgang, dem Chirurgenkollegium selbst Grausamkeit vorzuwerfen. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist so infam und widrig, daß man am liebsten das Blatt schon aus ästhetischen Gründen unterdrücken möchte, wenn es nach Abzug dieses Persönlichen nicht ein willkommenes historisches Dokument wäre. Der gute Tom liegt auf dem Tische, wir kennen ihn wieder an seiner Verbrecherphysiognomie und zum Überfluß noch an seiner Tätowierung am Arm. Wie auf einem Thron sitzt der Lektor, mit dem langen Stabe an der Leiche demonstrierend. Mit der Ausführung der Zergliederung selbst sind analog den allerfrühesten Zeiten die Stewards of Anatomy beschäftigt. In der ersten Reihe sitzen die Surgeons, dahinter die Apprentices und Studenten. Zwei Anatomen sind mit der Sektion beschäftigt, von denen der eine den Leib soeben geöffnet hat, während der andere mit der Enukleation des Auges beschäftigt ist. Ein Student übt sich im Präparieren und

*) Abbildungen »Karikatur und Satire«, Seite 105, 118, 119.

ein Diener wäscht die Därme aus. Während nun Hogarth auf alle Gesichter eine stoische Ruhe und Gleichmütigkeit gelegt hat, scheint als einziger die Grausamkeit der Situation der Malefaktor selbst zu fühlen. Der in Wirklichkeit durch einen Flaschenzug hochgehobene Kadaver scheint sich vor Schmerz zu krümmen und schneidet dabei eine scheußliche Grimasse. Das Ganze macht dadurch zunächst den Eindruck einer Vivisektion, eine Darstellung, die übrigens auch den zeitgenössischen Briten, wie man zu sagen pflegt, über die Hutschnur ging. Den Hintergrund füllen zwei Nischen aus, in denen zwei Gerippe berühmter Verbrecher stehen. Im Vordergrunde sieht man eine Vorrichtung zur Auskochung für Knochenpräparation; ein Köter frißt das Herz des Verbrechers. Über dem Sitz des Lektors sehen wir das Emblem des Royal College of Physicians, eine Hand, die der anderen den Puls fühlt, und es zeigen die Totenhände der Skelette darauf, als wenn sie sagen wollten, daß durch die ärztliche Kunst überhaupt das Sterben in die Welt gekommen wäre; die Galle des Malers verschärft noch John Ireland, ein Zeitgenosse und Erklärer des Künstlers, indem er sagt, daß jener noch richtiger die beiden Hände so gezeichnet haben würde, wie die eine der anderen eine Guinee in die Hand steckt, da das doch die Hauptsache vom Ganzen sei. Nehmen wir diesem Blatt die brutale und übrigens wenig geistvolle Satire, so bleibt für unsere Zwecke ein wichtiger, historisch interessanter Einblick in die öffentlichen Sitzungen der Londoner Barbershall um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Einen natürlichen Anschluß an diese im wesentlichen holländischen Anatomiegemälde findet ein seltsames japanisches Aquarell, welches ohne Zweifel als Vorlage gedient hat oder doch dienen sollte für einen Farbdruck. Auf diesem großen, jetzt im Kaiserin-Friedrich-Hause befindlichen Aquarell sehen wir*) die sezierte Leiche einer Japanerin. Vor ihr sitzt ein Mann in halbeuropäischer Tracht,

*) Siehe auch Deutsch. med. Wochenschr. 1908. 47. farb. Kunstbeiblatt.

der aber zweifellos ein Ausländer sein soll, mit Sicherheit ein Holländer: das breite, dicke Gesicht mit den langen schwarzen Locken respektive der Perücke charakterisieren seine Nationalität. Das Alter des Blattes wird übereinstimmend von den Kennern gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts gelegt. Aus der Gesichtsbildung der Japanerin mit ihrem unnatürlich kleinen Mündchen »ergebe sich, daß der Maler des Blattes zur Ukiyoyeschule« gehört habe. Diese Zeitbestimmung ausgangs des achtzehnten Jahrhunderts paßt aber auch zur Kleidung des Arztes und dem sonstigen Inhalt des Blattes.

Die japanische Medizin war ein Derivat der chinesischen. Der Einfluß, den namentlich portugiesische Ärzte eine Zeitlang ausüben konnten, war kein bedeutender. Nach Vernichtung der portugiesischen Kultur in Japan, der das Land die ersten Anfänge der operativen Chirurgie verdankte, umschloß sich Japan mit einem Stachelzaun von Vorurteilen. Auf dieser Ringmauer klebte ein kleines Nest von Europäern, die holländische Faktorei Deshima bei Nagasaki, die stets einen holländischen Arzt unterhielt. Es ist nun klar und historisch erweislich, daß die Tätigkeit dieses Arztes trotz der peinlichen Vorkehrungen in das Land hinüberreichte. Auf den Reisen der holländischen Gesandtschaft an den Hof und in der Umgebung der Faktorei wurde er konsultiert, und es wird berichtet, daß die holländischen Ärzte meist ihre Dolmetscher als Assistenten benutzten, sie in der Medizin unterrichteten und ihnen Diplome und Zeugnisse ausstellten. Von diesen so geschulten Japanern wurden manche zu Vorposten europäischer Medizin und Gründer von Medizinschulen.

Wie stand es nun mit den Zergliederungen? Wenn ich hier den privaten Mitteilungen des Geheimrats Scheube aus Greiz folge, so kennt die Medizingeschichte Japans nur zwei offizielle Sektionen, eine aus dem Jahre 1774/75, die zweite vom Jahre 1858. Bei der ersten handelte es sich darum, festzustellen, ob die anatomischen Abbildungen des Danziger Gymnasiallehrers Johann Adam Kulmus richtiger wären oder die der alten chinesischen Schule. Es wurde dazu der Körper einer enthaupteten Verbrecherin benutzt. Die richtige Konsequenz war eine mühevolle Übersetzung der ana-

tomischen Tabellen des Danziger Professors ins Japanische. Eine weitere Folge war die Entwicklung der Chirurgie. Hier ist der



Jap. Aquarell etwa 1780. *Berlin, Kaiserin-Friedrich-Haus*
Fig. 52. Holländischer Arzt eine Japanerin sezierend.

Name des Japaners Hanaoka Shin zu nennen, der große Operationen schon zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ausführte unter

Anwendung stark narkotischer Abkochungen. Bald aber trat eine Reaktion auf. Die chinesische Medizin triumphierte wieder eine Zeitlang, bis unter Betreibung der holländischen Kolonie im Jahre 1848 eine Medizinschule in Nagasaki gegründet wurde unter der Leitung des Pompe van Meedervort. Dieser führte nach eingeholter Erlaubnis zum ersten Male 1858, unter heftigster Aufregung des fanatischen Volkes, eine offizielle Sektion aus. Diese letztere kommt aber für unsere Abbildung der Zeit nach nicht mehr in Frage. Es ist demnach mit Wahrscheinlichkeit zu vermuten und auch sonst naheliegend, daß die Sektion der Japanerin vom Jahre 1774 der direkte Anlaß zu unserem Aquarell gewesen ist. Man wird dabei nicht fehlgehen, wenn man folgendes annimmt: den Japanern war es bekannt geworden, daß die holländischen Ärzte Menschen anatomisierten. Unter Verleugnung des Motives benutzte die Reaktion diese seit 1775 allgemein bekannt gewordene Tatsache, um Stimmung gegen die Fremden zu machen und den Verdacht zu erwecken, als wenn sie Menschenschlächter wären. Wohl mit voller Absicht ist hier als Opfer ein bildschönes Mädchen gemalt. Die Tatsache, daß der Situs der Leiche eine hohle Phantasie ist, bestätigt die Annahme des nicht selbst erlebten Vorgangs. Offenbar handelt es sich um ein unsauberes Manöver der konkurrierenden chinesischen Medizin. Doch das intelligente Volk ließ sich nicht lange düpieren. Die chinesische Reaktion bekam den Todesstoß. Mit dem Jahre 1871 erfolgte unter besonderer Anlehnung an die deutsche Medizinschule und unter Heranziehung deutscher Lehrkräfte eine systematische Modernisierung des ärztlichen Unterrichts im ganzen Lande, welche bald auch in medizinischer Beziehung die japanische Großmachtstellung und ihre asiatische Vorherrschaft begründete. Man wird aber nicht vergessen dürfen, daß die Holländer es waren, deren Verdienste um die Ausbildung der Anatomie und damit der Medizin überhaupt unbestritten sind, die nicht nur das alte Europa mit Medizinlehrern versahen, sondern die Pioniere ihrer Kunst und der Kultur überhaupt bis in das ferne Japan sandten. Unter den größten Schwierigkeiten behaupteten sie zähe das einmal gewonnene

Terrain. Für diese schwere Zeit des Kampfes ist diese Zeichnung ein wichtiges medizinhistorisches Dokument und gleichzeitig ein Ruhmesblatt in der Geschichte der holländischen Medizin.



Fig. 53. Radierung einer Medaille auf Johann Bapt. Morgagni.

MEDIZINISCHE GRUPPENBILDER

Die ärztlichen Gruppenbilder Hollands entstanden auf dem Boden derselben Voraussetzungen, dem auch die Anatomiebilder entwicklungsgeschichtlich ihre Entstehung verdankten. Beide Gruppen gehen manchmal ineinander über, aber wir haben ihre etwas künstliche Trennung absichtlich vorgenommen; jedes einzelne Anatomiebild bietet etwas Neues und Bedeutungsvolles, das medizinhistorische Interesse aber für ein Massenporträt ziemlich unbekannter Personen ist nur ein geringes und wird nur gesteigert durch zufällige, den Arzt besonders interessierende Beigaben oder einen künstlerischen Hochstand.

Selbst die Regentenbilder ärztlicher Profession interessieren uns nur bedingt. Zwei Körperschaften waren es im wesentlichen, deren Repräsentationsstücke in beinahe vollkommener Reihenfolge auf uns

gekommen sind: das Amsterdamer Leprahospital und die Vorsteher der dortigen Chirurgengilde; fünfzehn derartige Gemälde, meist kolossaler Dimension und von geringerem Kunstwerte hängen im Reichsmuseum.

Aus der Betrachtung der Gemälde der Amsterdamer Leproserie geht hervor, daß nicht nur Mediziner als Vorsteher dieses Hospizes amtierten, sondern daß ganz wie bei uns reiche Bürger und angesehene Bürgerinnen es für eine vornehme und humane Pflicht hielten, gemeinnützig tätig zu sein. Die meist in Gala um einen Tisch herum sitzenden Regenten sind in irgend einer bezüglichen Handlung dargestellt, etwa ein wichtiges Dokument unterschreibend oder wie auf dem Bilde von Valkaert mit Finanzgeschäften für ihr Schutzhaus beschäftigt. Neben den Mynheeren sieht man nun oft noch die Oberin oder den Hauswart, durch die abweichende Kleidung und die meist devotere Stellung erkennbar. Was uns aber am meisten interessiert, sind die charakteristischen Nebenfiguren dieser Bilder. Gelegentlich sehen wir auf diesen Tafeln Lepröse mit mehr oder weniger Naturtreue abgebildet. Im Hintergrund des bereits erwähnten Valkaertschen Bildes (siehe Figur 54) ist auf einer Balustrade die Mahlzeit des Reichen dargestellt; an den Tisch drängt sich bettelnd ein Aussätziger, der in seiner verstümmelten Klauenhand die Aussatzklapper schwingt. Doch was von des Reichen Tische abfällt, das fressen die schnelleren Hunde vorweg.

Auf einem anderen Bilde von van Ochtervelt führt die Hausmutter zwei misselsüchtige Kinder in den Saal, auf einem dritten, von Jan de Bray 1667 gemalten Bilde wird ein elender Knabe, dessen Gesicht und Kopf aber keine charakteristischen Merkmale der Lepra trägt, hereingeführt (siehe Figur 55).

Es ist natürlich im Rahmen dieser Mitteilungen nicht angängig, jedes derartige Bild vom medizinhistorischen und kulturhistorischen Standpunkt vollkommen zu analysieren. Wir müssen oft uns begnügen, nur die Anweisung hierzu gegeben zu haben. Am Gemälde des Jan de Bray wollen wir einmal zu zeigen versuchen, wie wir uns eine medikohistorische Vorlesung im klinischen Sinne denken.

Nun da ist zunächst der mittelmäßige Maler, der einer bekannten



Fig. 54. Die Vorsteherinnen des Lepraspitals. Von Werner van Valckert (um 1620). Amsterdam.

und tüchtigen Künstlerfamilie angehörte, die Maler, Formschneider und Kupferätzer erzeugte. Von ihm sind mehrere Gruppengemälde im Haarlemer Rathaus erhalten, welche die Vorsteherinnen des Aussatzspitals und die männlichen und weiblichen Vorsteher des Armenkinderhauses verewigen.

Betrachten wir zunächst einmal unsere Vorsteher. Es sind Männer in den besten Jahren, glatt rasiert, ohne Ringe an den Händen, mit Perücken, die noch dunkel und ungekräuselt sind und auf weiße, schlicht gehaltene Halsumschläge fallen. Die Krause ist bereits ganz außer Mode; den Übergang der gestärkten sogenannten Mühlsteinkrause in die einfachere Form erkennen wir auf Rembrandts Anatomie vom Jahre 1632. Auf den späteren Anatomiegemälden sehen wir dann die allmähliche Entwicklung zu dieser schlichteren Form, die dann später das typische Kleid für Gelehrte, namentlich aus dem geistlichen und dem Richterstand, werden sollte. Der Kontrast des haarlosen Jünglings mit dem Perückenträger ist in die Augen fallend. Ein Wort über die Perücke in kulturhistorischer und medizinhistorischer Bedeutung. Der Gebrauch fremder Haare war schon in der Antike bekannt; namentlich die goldgelben Haare der Germanen wurden in Rom geschätzt und zu Perücken verwertet. Die Epigramme des Valerius Martialis, eine Fundgrube für solche Dinge, erwähnen den Gegenstand mehrfach, z. B. Mart. XII, Buch 23:

> Dentibus atque comis — nec te pudet — uteris emptis;
> Quid facies oculo, Laelia? non emitur.
> (»Offen schmücktest du dich mit gefälschten Zähnen und Haaren,
> Lalia, wie mit dem Aug aber? Das kauft man doch nicht.«)

Nun, auch darüber sind wir hinweg. Auch ein Auge kann die Braut des Abends neben Haare, Zähne und Busen auf das Kommödchen deponieren. Obwohl nun in den Tagen Ludwigs XI. die Perücke wieder in Frankreich erscheint, verstohlen zunächst und kunstlos verfertigt, ist es sehr wohl verständlich, daß die Syphilis der Verbreitung dieser Methode mächtig und mit Nachdruck Vorspann leistete. Erst in der dritten Periode dieser Krankheit, mit dem

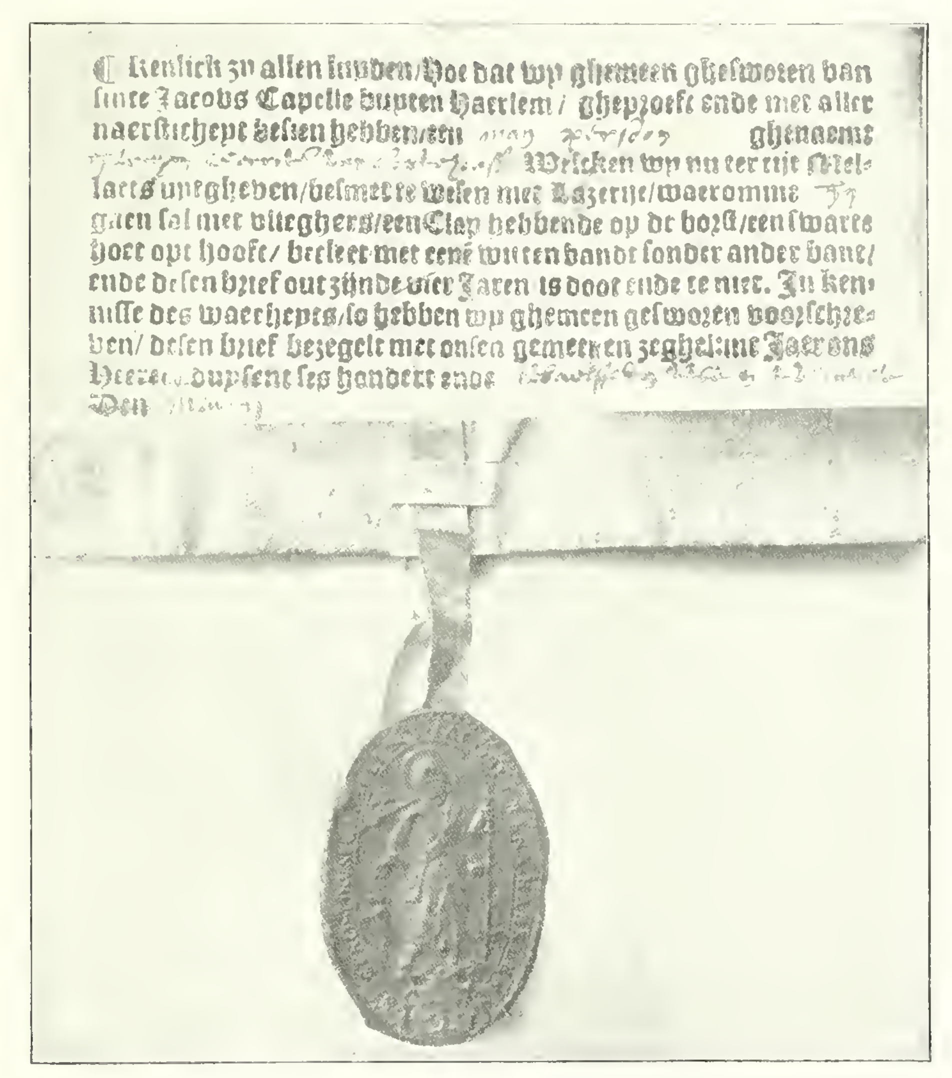


Fig. 55. Vorsteher des Lepraspitals. Von Jan de Bray. Haarlem.

Jahre 1540 ungefähr nach Frascatori, traten mehrere Symptome der Lustseuche, die bisher im Vordergrunde gestanden hatten, wie die Gliederschmerzen und die pustulösen Hauteruptionen, merklich in den Hintergrund und die gummösen Geschwülste beherrschten das Bild. — Am auffallendsten war aber der Ausfall der Haare am Kopf, Bart und den Wimpern. Falloppio setzt den Beginn dieses Defluvium capillorum um das Jahr 1535. Der Einfluß solchen Geschehnisses auf die Mode ist naheliegend. Um den Verdacht abzulenken, Träger der Krankheit zu sein, ließ man sich den Bart möglichst lang wachsen. Auch das frühzeitige Ergrauen und das Hellerwerden der Iris rechnete man zu den sicheren Symptomen, zu denen etwas später noch das Ausfallen der Zähne sich zugesellte. Es wurden aber derer, die mit langen Bärten prahlen konnten, allmählich zu wenig. Eine Vergewaltigung der gesunden Minorität erfolgte durch die Mode, welche die Perücke und die glatte Rasur »kreierte«. Das Bedürfnis nach falschen Haaren wurde enorm. Man verbarg mit ihnen nicht nur das Fehlen des eigenen Haarwuchses, sondern steigerte die falsche Behaarung ins ungemessene. Die wunderliche Ausartung schuf der Leibfriseur Ludwigs XIV.: die Allongeperücke erblickte 1670 das Tageslicht, also drei Jahre vor Schaffung unseres Bildes. Die folgenden Gruppenbilder zeigen schon die schnelle Verbreitung dieser Modetorheit. 1673 bildete sich in Paris, 1716 in Berlin die erste Perückenmacherzunft.

Wenn man nun durch den Katalog erfährt, daß hier die Vorsteher eines Armenkinderhauses oder Aussatzspitals sich porträtieren ließen, so erscheint zunächst die Deutung des Bildes durchsichtig genug, um der Erklärung zu entraten. Da sitzen die reichen Mynheeren um den Tisch, auf welchem ein handgeknüpfter Teppich liegt. Bei Betrachtung des Knüpfgewebes erinnere ich in Parenthese daran, daß Bode, gleichzeitig der beste Bilder- und Teppichkenner, die letzteren in der Malerei studiert und damit die erste Grundlage geschaffen hat, das Alter und die Muster der Orientteppiche zu ergründen. — Der Chef des Präsidiums, kenntlich auch durch die längere Perücke, empfängt von einem Angestellten, vielleicht auch

dem Vater des Unmündigen, eine Quittung für empfangene Unterstützungsgelder. In dieser Weise deutete ich zunächst das Bild wie wohl jeder Unbefangene. Doch liegt die Sache ganz anders. Der Vorsteher der Haarlemer Jakobskapelle übergibt dem Vater oder Vormund



Kenlick zy allen luyden/Hoe dat wy ghemeen ghesworen van
sinte Jacobs Capelle buyten Haerlem / ghepzoeft ende met alder
naerstichept besien hebben/een [illegible] ghenaemt
[illegible] Welcken wy nu ter tijt Mel-
laets uytghegheven/besmet te wesen met Lazerije/waeromme [illegible]
gaen sal met uitgheers/een Clap hebbende op de borst/een swarte
hoet opt hoofe/ becleet met eene witten bandt sonder ander bant/
ende desen brief out zijnde vier Jaren is doot ende te niet. In ken-
nisse des waerheyts/so hebben wy ghemeen gesworen voorschre-
ven/ desen brief bezegelt met onsen gemeenen zeghel: int Jaer ons
Heeren duysent ses hondert ende [illegible]
den [illegible]

Originalaufnahme Amsterdam med.-hist. Museum.

Fig. 56. Aussatzattest vom Jahre 1608.

ein Dokument, an dem sichtbar ein Siegel hängt, und dafür erhält der Vorsteher ein Honorar, nicht umgekehrt. Als Gegenleistung nämlich bedeutet dieser gesiegelte Geleitbrief das Privileg des ungestraften Bettelns. C. E. Daniëls ist der glückliche Besitzer eines solchen

Leprazettels von der Sankt Jakobskapelle in Haarlem, den wir durch sein Entgegenkommen — das Original befindet sich im Amsterdamer Medizinisch-pharmazeutisch-historischen Museum — hier abbilden können (siehe Figur 56). Es ist, wie man sieht, ein Pergamentstreifen mit Vordruck. Der in altholländisch abgefaßte Wortlaut wird dann noch, wie auch bei diesem einzigen Exemplar, das noch existiert, durch Schrift ausgefüllt. Der Inhalt lautet ungefähr folgendermaßen: »Wir*), die Vorsteher der Haarlemer Jakobskapelle, haben — folgt der eingeschriebene Namen — für leprös erklärt. Wir geben ihm einen schwarzen Hut mit weißem Rand, eine Klapper und diesen gesiegelten Brief, der aber nur vier Jahre Gültigkeit hat. Wir Geschworene haben diesen Brief gesiegelt 1608.« Ob nun einer der Vorsteher Arzt war, ist nicht gesagt und auch unwahrscheinlich. Wir erkennen nun auf dem Bilde das weiße Halstuch des Leprösen und sahen auf dem Original auch den schwarzen Hut, der aber auf der Reproduktion vor der Brust des Kranken sich nicht genügend abhebt.

Das schwarze Gewand der Misselsüchtigen trug außer anderen Abzeichen in Holland oft das Wappen der Stadt, zu der man gehörte, oft war es auch mit weißer Wolle mit »zwei Händen« bestickt, auch der Hut war oft mit solchen weißen Händen dekoriert. Das Charakteristische war nun die Klapper. Aus Abbildungen (zum Beispiel auf der Rembrandtschen Radierung) ersieht man deren Konstruktion. Ein bewegliches Mittelbrett schlägt gegen zwei im Winkel gestellte Bretter. Alle Bemühungen von zwanzig Jahren, ein Original dieser Art aufzutreiben, scheiterten aus naheliegenden Gründen. Denn eine gebrauchte Lepraklapper ist kein Bijou, das sorgsam aufbewahrt wird. Doch genügt als Modell vollkommen die Klapper, die man heute noch bei Hasentreibjagden gebraucht. Die Ausübung der Lepraschau war namentlich in Holland eine einträgliche Pfründe. Dabei bemerkten wir schon, daß sie meist in Händen von Laien lag. Meyer Ahrens**) berichtet, daß in der Schweiz die Leprösen selbst sich

*) Siehe auch Holländer in den Verhandlungen der Berliner dermatologischen Gesellschaft 1907, S. 61.

**) Geschichtliche Notizen über das erste Auftreten der Lustseuche in der Schweiz, Zürich 1841.



Fig. 57. Die Chefs der Chirurgengilde. Von Nicolaes Maes. Amsterdam 1680.

die Ausübung der Leprabeschau anmaßten. Da jedenfalls ein geregelter, ärztlich überwachter Dienst vielfach fehlte und allerlei Hautkrankheiten in der damaligen Zeit konkurrierten, so kamen vielfach unbeabsichtigte Irrtümer vor. Haeser berichtet sogar, daß die Stadt Haarlem das Recht hatte, auch völlig Gesunden das Leprösenkleid der Bettler als Privileg zu verleihen. Im Gegensatz hierzu war offenbar im alten Nürenberg das Gesundheitswesen frühzeitig besonders gut geregelt, das ersieht man schon aus der großen Reihe von sanitätspolizeilichen Verordnungen des Rates vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts ab, die die Sammlung des Kaiserin-Friedrich-Hauses im Original besitzt. Unter diesen interessiert besonders ein Lepraschaubrief vom Jahre 1632. Derselbe*) sollte an der Sebalduskirche angeschlagen werden. Der Inhalt ergibt, daß »eins erbarn Ratths verordnete herrn Doctores der löblichen Artzney und Leibaertzte im Siechenhaus denen Bürgerskindern die einer Lepraschau dörftig wären«, zur festgesetzten Zeit zur Verfügung ständen. Weitere Lepraschauzettel sind kürzlich von Sudhoff publiziert worden.

Was übrigens die Entstehung dieses Bildes und ähnlicher betrifft, so weiß man, daß Maler, welche die Wohltaten irgendeiner öffentlichen Anstalt vorübergehend genossen hatten, gewissermaßen als Honorar dafür ein solches Vorstandsbild anfertigten. So hängen zum Beispiel im Haarlemer Stadthause zwei Gemälde, durch die der vierundachtzigjährige Frans Hals, der nach einem in dulci jubilo verpraßten Leben im Altmännerhaus endete, als Gegenleistung die Vorsteher verewigte**).

Ein besonderes Interesse flößen uns die Gruppenbilder der Amsterdamer Chirurgengilde ein. Schon früh vereinigten sich die Haager Chirurgen zu der Haagsche Chirurgijns Gilde genaamd de Cosmas en Damiani Confrerie. In dem uns bekannten Theatrum ofte Kamer van Anatomie wurde jährlich der Feiertag der Schutzheiligen der Ärzte, der Cosmas- en Damiani-Tag, gefeiert. Etwas später erfolgte die Gründung der Amsterdamer Chirurgengilde, deren

*) Abbild. s. Verh. der Berl. dermatol. Ges. 1907, S. 61.

**) So entstand z. B. auch der Triumpf des Todes im Spedale Grande in Palermo.

Gruppenbilder sich über hundert Jahre erstrecken und einen glücklichen Beitrag zur Geschichte des ärztlichen Standes liefern. Man muß dabei berücksichtigen, daß diese holländischen Institutionen französische Vorbilder kopierten. Schon über hundert Jahre früher



Fig. 58. Drei Chefs der Chirurgengilde.
Von Cornelis Troost. Amsterdam 1731.

hatten sich in Paris die Laienchirurgen zu der Confrérie de Saint Côme et Saint Damien zusammengetan.

Die alte Sitte, den Versammlungssaal mit den Porträts der »Overleeden« zu schmücken, hat auch bei uns in neuester Zeit Nachahmung gefunden. Im Langenbeckhaus zu Berlin hängen an den Wänden des Sitzungssaales die Ölbilder der bedeutendsten Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für Chirurgie. Aber welcher Kontrast hier zwischen Malerei und Medizin, zwischen Bildnis und

Person. Welch dürftige Kunstleistungen im Verhältnis selbst zur holländischen Epigonenzeit! Was hätte ein Elias, Troost, Maes, um nur Meister geringerer Qualität zu nennen, aus den Köpfen zeitgenössischer Chirurgen gemacht, auf deren männliche Züge der stete Kampf mit dem Tode und wissenschaftliches Streben charakteristische Marken geprägt hat.

Aus der großen Reihe der auf uns gekommenen Bilder wollen wir nur einige wenige charakteristische herausgreifen. Auf dem Bilde Figur 57 zeigt sich der bedeutende Rembrandtschüler Nicolaas Maes stark beeinflußt durch die Antwerpener Schule als Modemaler des Barocks. Sechs Chirurgen sitzen um den Tisch herum, sehr vornehm in der Pose und sehr elegant im kleidsamen Kostüm der Zeit, mit der eben erst erfundenen Kräuselung der Perückenhaare. Es sei daran erinnert, daß die Gewandung bei den Chirurgen eine große Rolle spielte. Nach französischem Vorbilde trugen die akademisch gebildeten Chirurgen, die Maitres chirurgiens jurés, den langen Rock, während Barbierchirurgen selbst in öffentlichen Urkunden als Chirurgiens de courte robe bezeichnet wurden.

In noch illustrerer Manier wie Maes malte der uns schon durch seine Anatomie bekannte Cornelis Troost seine drei Chirurgenvorsteher (Figur 58). Die Meister in langen weißen Allongeperücken und eleganten seidenen Staatsgewändern haben soeben eine wichtige Urkunde (een heelmeesters diploma) unterschrieben, die anfängt mit den Worten: Wij onderschreven Overluiden van't Chirurgij. An der Wand befinden sich die Wappen, die jetzt die stolzen Herren führen, und unter denselben die Namen: Isaac Hartman, Elias Huyzer, Adriaen Verduyn. Nur noch die Vornamen erinnern an die alte Zeit. Aus den Enkelkindern steifnackiger und sieggewohnter Bauernhelden und Seefahrer waren mit ausländischen Allüren kokettierende und mit aristokratischem Aussehen prahlende Bankiersöhne geworden.

Noch ein Gruppenbild dieser Reihe erregt unsere Aufmerksamkeit, wenn auch sein künstlerischer Wert gering zu bemessen ist. Sieben Chefs der Chirurgengilde vom Jahre 1737, von Jan Maurits Quinckard in derselben langweiligen Manier gemalt, in der er noch



Amsterdam

Fig. 59. Vorsteher der Chirurgengilde. Von J. M. Quinckhard. 1737.

zwei weitere derartige chirurgische Gruppenbilder ausführte (vom Jahre 1732 und 1744), sitzen um einen Tisch herum, der mit einem Teppich bedeckt ist, in den die Brüsseler Webekunst die Wappen der Bürger eingewirkt hat. Nach den Kämpfen, die den Chirurgen in keinem Lande erspart geblieben waren, war offenbar auch in Holland eine Gleichberechtigung der Chirurgen und der inneren Ärzte eingetreten. Ist dieses Bild doch zu einer Zeit gemalt, in der in Paris gerade die Akademie der Chirurgie gegründet worden war, die einige Jahre später der medizinischen Fakultät völlig gleichgestellt wurde. Was nun diesem Bilde unser besonderes Interesse zuführt, ist der Umstand, daß der ganze Tisch bedeckt ist mit Instrumenten zu Blasen- und Harnröhrenoperationen: Katheter, Sonden, Steinlöffel, Steinzangen, Dilatatoren usw.; Abraham Titsingh, der Staatssteinschneider, erklärt die Steinoperation, und vor ihm liegt eine ganze Reihe operativ entfernter Blasensteine. Abraham Titsingh war ein im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auch literarisch produktiver chirurgischer Autodidakt. Nachdem die innere Medizin in Sydenham und später in Boerhave mächtige Förderer gefunden hatte, begann nun auch die Chirurgie an Bedeutung zu gewinnen. Es bemächtigten sich dieser Kunst die akademischen Chirurgen, nachdem sie lange Zeit ungebildeten Praktikern ausgeliefert war. So ging es auch mit der Steinoperation, die damals die bei weitem am häufigsten ausgeführte größere Operation war. Mit diesem Eingriff beschäftigte sich eine besondere Klasse von Wundärzten seit den ältesten Zeiten. Von dem Vater auf den Sohn vererbte sich diese Kunst, und in manchen Ländern bedurfte es zu ihrer Ausübung eines besonderen Privilegs; so besaß in Frankreich die Familie Colot eine Zeitlang das Monopol des Steinschnittes, wie sich in Italien in der ganzen Renaissancezeit die umbrischen Familien der Norciner und Precianer in das Privileg dieser Operation teilten und von Ärzten und auch den tüchtigsten Chirurgen zur Ausführung ihres Kunsthandwerkes zugezogen wurden. Der originelle Provençale Pierre Franco, einer der geschicktesten Operateure des sechzehnten Jahrhunderts, hatte als erster den sogenannten hohen Blasenschnitt

empfohlen, aber auch noch zu Zeiten der Entstehung des vorliegenden Bildes war der Weg vom Damm aus der weitaus beliebtere. Dafür sprechen auch die vielen gerillten Sonden, die auf dem Tische liegen (Figur 59)*).

An letzter Stelle müssen wir jetzt des genaueren ein Gruppenbild besprechen, welches das älteste der uns bekannten Gemälde dieser Art ist und von einem in England vornehmlich schaffenden deutschen Meister gemalt wurde. Zur Erklärung dieses Holbeinschen Bildes wollen wir etwas weiter ausholen und schon jetzt die Geschichte des Entwicklungsganges des Chirurgenstandes in England vorausschicken, der in großen Zügen ein getreues Abbild von dem der kontinentalen Nachbarländer ist.

Bei dem Studium dieser Dinge kommt uns nun ein umfangreiches Werk: »Annals of the Barber-Surgeons«, als Archiv sehr zustatten, ein Buch, in dem unter Beibringung vieler originaler Urkunden die Geschichte der englischen Chirurgen niedergelegt ist**).

Auch in England lag die Ausübung der Arzneikunde zuerst in den Händen der Geistlichkeit, wie wir dies schon beschrieben haben. Da ihnen aber nun bald die Ausübung der Chirurgie durch päpstliche Erlasse verboten wurde, so unterwiesen sie die Barbiere, die dann die kleine Chirurgie als ihre Domäne betrachteten, und bald als Barbersurgeons unter Richard the Barber 1308 sich zu einer Gilde zusammenschlossen. Ihr wachsendes Ansehen brachte bald Streitigkeiten mit den richtigen Surgeons, die damit endigten, daß 1415 die beiden Masters der Gilde das Recht bekamen, die große Chirurgie zu betreiben, und den Titel erhielten: Magistri barbitonsorum chirurgiae facultatem exercentes. Das Ansehen dieser Gilde nun erklärt, daß früher wie irgendwo anders die akademisch gebildeten inneren Mediziner, meist des Lateinischen kundige Geistliche, sich mit diesen chirurgischen Praktikern 1423 zu einer Commonalty of

*) Abbild. der Steinoperation von Colot im Jahre 1474 s. »Karikatur und Satire« S. 51.

**) The Annals of the Barber-Surgeons of London, compiled from their records and other sources, by Sidney Young, one of the Court of Assistants of the worshipful Company of Barbers of London, with illustrations by Austin T. Young. London, Blades, East & Blades, 1890.

Physicians and Surgeons vereinigten, die aber leider bald sich wieder auflöste. Auch die Streitigkeiten zwischen der chirurgischen Brüderschaft und der eigentlichen alten Barbiergilde wuchsen in dem Maße, wie das Ansehen der Barbierchirurgen zunahm und den Surgeons erhöhte Konkurrenz bereitete. In Edinburg wurde das Kollegium der Wundärzte 1505 gegründet, das nur Protestanten aufnahm. Viele Mitglieder waren Barbiere, die nur Sonntags nicht rasieren durften. Einige ihrer Mitglieder erlangten Sitz im Parlament.

Den Höhepunkt erreichte die Zunft im Jahre 1452, als König Heinrich VI. ihnen mit der Erlaubnis, ein Wappen zu führen, auch das Recht auf die Chirurgie verlieh. Dafür hatten sie die Pflicht übernommen, an den Stadttoren Londons Wachtposten aufzustellen, die die Stadt vor dem Eindringen Aussätziger beschützen sollten. Von einer Unehrlichkeit dieser Kunsthandwerkergilden, wie in Deutschland, ist nirgends die Rede, wenn allerdings auch in England sich diese Barbierchirurgen gewissermaßen erst das Recht erkämpfen mußten, Waffen zu tragen. Charakteristisch für die Stellung der Chirurgen ist, daß selbst Englands Könige sich dieser Beschäftigung hingaben. König Heinrichs VIII. Rezeptbuch enthält eigene Verordnungen, und Jakob IV. war selbst ein so guter Wundarzt, daß er in schwierigen Fällen konsultiert wurde. Die Streitigkeiten zwischen Barbieren und Chirurgen beendete das Jahr 1540. König Heinrich VIII. von England, bekannt durch seine streng antiprotestantische Regierung (contra Henricum regem M. Lutherus, 1522) und durch seine sechsfache Ehe mit Anna Boleyn, Johanna Seymour, Katharina Howard usw., vereinigte durch einen formellen Parlamentsakt die Fellowship of Surgeons mit der Barber Surgeons Company, und der erste Meister dieser vereinigten Gilde wurde der berühmte Thomas Vicary. Aus dieser glücklichen Vereinigung, die erst im Jahre 1745 wieder sich auflöste, entstand viel Gutes. Den feierlichen Parlamentsakt als Geschenk für den König im Bilde zu verewigen, hatte nun Holbein von der Gilde den Auftrag bekommen (Figur 60).



London.

Fig. 60. Heinrich VIII. Parlamentsakt. 1540. Von Hans Holbein d. J.

Wenn man sich in der Londoner City nach langem Herumsuchen endlich in die enge Silver Street nach der Monkwell Street in der Nähe der Guildhall durchgefragt hat, so erwartet man nach den prächtigen Illustrationen von Austin Young aus den Annalen der Barbierchirurgie etwas ganz anderes als diesen bescheidenen Hinterbau.

Jedenfalls überragt der medizinhistorische Wert des hier aufbewahrten Gemäldes seinen künstlerischen, und es ist augenfällig, daß eine schwache Hand vollendete, was der Meister begonnen und entworfen. Es befindet sich übrigens eine flott gemalte alte Kopie dieses Bildes in etwas anderem Formate in der Vorhalle des Royal College of Surgeons.

Auf dem figurenreichen Bilde, welches noch heute in der Barbershall hängt, sieht man den König im fünfzigsten Lebensjahr, wie er die Urkunde den Händen von Thomas Vicary übergibt. Zur Rechten des Königs knien der königliche Leibarzt John Chambers, der berühmte William Butts, und hinter diesem der Apotheker Aesop in pelzbesetzten Mantelgewändern. Zur Linken des Königs knien fünfzehn Gildevorsteher, Members of the court, in Brokat und glänzendem Damast als erster der Sergant Surgeon Thomas Vicary mit goldener Kette, als nächster der Surgeon of the King: Sir John Ayleff, und hinter ihnen der Kingsbarber: Nicholaß Simpson. Was das Bild selbst betrifft, so scheint es sicher, daß dieses große Repräsentationsstück von dem berühmtesten deutschen Meister nur im Entwurf angelegt ist, und daß der kurze Zeit später erfolgte Tod ihn verhinderte, das Bild ganz zu beenden. Einige Köpfe verraten seine Meisterschaft, und es wurde dem Bilde eine jetzt verblaßte Farbenpracht eines Tizian und der Ausdruck eines Gerard Dou nachgerühmt. Vollendet wurde das Bild offenbar von einem schwächeren Schüler. Wieso der Deutsche Holbein Gelegenheit hatte, in England höfischer Maler zu werden, erklären die Religionskämpfe und theologischen Zänkereien, die in dem sonst so leichtlebigen Basel tobten. Holbein ergriff den Wanderstab und ging nach London, und damit verlor Deutschland endgültig den größten Maler der Renaissancezeit.

Die glänzenden Porträts, die er zuerst von den reichen deutschen Handelsherren des Stahlhofes, des Quartiers der deutschen Hansa in London, anfertigte, zogen die Aufmerksamkeit des königlichen Hofes auf sich. Ein Porträt von Thomas Cromwell empfahl ihn Heinrich,



Wien

Fig. 61. Sir John Chambers.
Von Hans Holbein d. J.

der ihn durch Jahresgehalt und zahlreiche Aufträge dauernd an seinen Hof fesselte, obwohl der Basler Rat, jetzt allerdings vergeblich, ihn der Heimat wiederzugewinnen versuchte.

Als Studie zu diesem großen Repräsentationsstück sind gewissermaßen die Porträts der Leibärzte Thomas Vicary und Sir John Ayleff aufzufassen, die in Barbershall hängen, und dann noch das schöne

Bild von John Chambers, welches in der Gemäldegalerie in Wien sich befindet. Es ist das derselbe königliche Leibarzt, der zur Rechten Heinrichs kniet, und dem man seine beinahe neunzig Jahre kaum ansieht (Figur 61). Ein Wort noch über Thomas Vicary. Aus den kleinsten Anfängen eines Praktikers heraus, der bereits in Norditalien und Aleppo mit Erfolg tätig gewesen war, avancierte er bald nach seiner Aufnahme in die Londoner Barber Surgeons Company zum Hofchirurgen Heinrichs VIII. und später der Königin Elisabeth. Als Chef des Bartholomäushospitals gab er 1548 die erste englische Anatomie heraus, welche über hundertundfünfzig Jahre in seinem Vaterlande maßgebend war.

Wir dürfen von England nicht Abschied nehmen, ohne einer eigentümlichen Tatsache zu erwähnen, die ebenso sonderbar erscheint, als sie durchaus unaufgeklärt ist. Es ist nämlich sicher, daß in England wirkliche Gruppenbilder, respektive Anatomiebilder entstanden. Ob wir nun in diesen Gemälden weitere Folgen des Holbeinschen Vorbildes haben oder ob diese Sitte von neuem aus Holland importiert und nachgeahmt wurde, scheint mir zweifelhaft. Die erste Kunde von diesen Bildern finden wir in einer Rechnungsurkunde vom Jahre 1601. Aus diesen und anderen ähnlichen Quellen geht hervor, daß ein großes Gruppenbild, »the table of the anatomy« genannt, existierte, auf dem einundvierzig Masters of Anatomy und Examiners of Surgeons, die sich die einundvierzig Philosophen nannten, naturgetreu abgebildet waren. Es war nun offenbar eine besondere Ehre, auf diesem Bilde porträtiert zu sein, und es scheint, daß man eigenmächtig sowohl, wie auch mit Bestimmung des Gildevorstandes alte Köpfe auf diesem Gemälde wegwischte, und dafür den eigenen Kopf auf fremde Schultern setzte. So finden wir zum Beispiel unter dem 29. März 1647 folgende Notiz: »This court doth order That Mr. Henry Watsons ffigure in the present table of anatomy be blotted out and Mr. Charleys Effigies placed in the Roome thereof Proveded, that his executrics pay his Legacy to this house.« Dieselbe Urkunde bestimmt, daß ein neues Anatomiegemälde angefertigt werden sollte, auf dem alle diejenigen Mitglieder, welche auf dem

alten nicht vorhanden sind, auf eigene Kosten zu porträtieren waren, und daß Doktor Goddards auf diesem Bilde als Lektor fungieren sollte. Es scheint nun, als ob das große Feuer vom Jahre 1666 bis 1667, welches das Holbeinsche Bild glücklicherweise verschonte, diese Anatomiegemälde vernichtet hat, wenigstens habe ich keine Spur mehr von denselben entdecken können. Das einzige, welches in die neue Barbersurgeonshall (1674 bis 1864) übernommen wurde, war das Anatomiebild des Doktor Charles Scarborough, von Greenbury gemalt; wir haben dieses bei den Anatomiegemälden bereits ausführlicher erwähnt. Die Betrachtung des achtundachtzigjährigen englischen Kollegen in der Tracht eines Erasmus von Rotterdam leitet uns zum ärztlichen Einzelporträt hinüber.

DAS ÄRZTLICHE PORTRÄT

Es ist vielfach behauptet worden, daß der Beruf des Mannes auf dessen Körper Marken zurücklasse. So wird von berühmten Diagnostikern erzählt, daß sie es liebten, dem ihnen nackt präsentierten Kranken die Berufsart auf den Kopf zuzusagen. »Ein Schusterbub bist du und die Krätz hast du.« Doch auch die Entgleisungen sind bekannt: der emphysematische Musiker, der aber nur Trommel und Pauke bearbeitet. Wir wollen also uns beschränken und nur behaupten, daß die nachdenkliche und oft sorgenvolle Tätigkeit des Arztes dem Ausdruck desselben oftmals einen etwas wehmütigen Einschlag gibt. Auch das Idealbild des hellenischen Asklepios, vor allem zum Beispiel der schöne Londoner Kopf von der Insel Melos, scheint mir neben aller herrlichen Innerlichkeit diesen leicht verzichtenden Zug auf den Lippen zu haben, obgleich das gar nicht im Sinne der Antike liegt. Wollten wir uns aus den großen Sammlungen von Ärzteporträts über diese Frage vergewissern, so würde dieser Versuch sofort an der bedauerlichen Tatsache scheitern, daß es meist größeren Künstlertums bedarf, diese philosophische

Nuance auf die Leinwand zu bringen. Die Physiognomie der Hand redet den meisten Ärzten eine bekanntere Sprache. Aber man sollte sich auch üben, die ausgeprägten Züge richtig einzuschätzen und das Gesicht eines temperamentvollen Juristen unterscheiden zu lernen von der verinnerlichten Gesichtsmaske des Naturerforschers.

Namentlich in früheren Jahrhunderten liebte man es, biographische und bibliographische Schriften herauszugeben und unter anderen sogenannte Galeriewerke von Ärzten zusammenzustellen. Das große neue Lexikon von August Hirsch zählt eine große Anzahl solcher Schriften auf. Solche ärztliche Porträtwerke, die übrigens meist von einem nationalen Standpunkte ausgingen, sind im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mit guten Kupferstichen versehen worden. Dabei gehen dann die Herausgeber in der Weise vor, daß sie meistens von ein und demselben Stecher entweder nach erreichbaren Originalen diese Porträts nachbilden lassen, oder daß sie auch mehr oder weniger mit reiner Phantasie arbeiten. Ein Beispiel für diese Tatsache bildet das schöne und seltene ikonographische Werk des Sambucus*), welches 1574 in Antwerpen erschien. Die Porträts der Ärzte sind alle mehr oder weniger mit derselben Nadel gestochen und durch ihre gemeinsame Herkunft von einer innerlichen Ähnlichkeit. Das Beiwerk, der bei allen oft wechselnde Rahmen aus Tierornamenten und Pflanzenarabesken und der darunterstehende lateinische Vierzeiler von »Hollunder« bildet die Hauptsache. Moehsen, der merkwürdigerweise in seinem Werke der Bildnissammlung berühmter Ärzte allerlei hübsche Vignetten und Stiche beifügt, aber nicht ein einziges Ärzteporträt, behauptet, daß Sambucus aus dem berühmten Wiener Kodex des Dioscorides die Bildnisse einiger antiker Ärzte, wie des Galen, entnommen habe. Ich habe mich aber von einer Ähnlichkeit nach dieser Richtung hin nicht überzeugen können. Allerdings haben mir nur die Kupfer aus dem Daniel de Nesselschen Kataloge (Wien und Nürnberg 1690) vorgelegen.

Es ist die Aufgabe einer medizinhistorischen Sammlung, die

*) Icones veterum aliquot ac recentium medicorum philosophorumque, elegiolis suis editae opera J. Sambuci. Antwerpen 1574.

Porträts und die Autographen möglichst aller berühmten Ärzte im Besitz zu haben, und diese Forderung ist leichter zu begleichen als der lückenlose Besitz der auf Ärzte geschlagenen Medaillen. Die ärztliche Personalkunde wird dadurch erleichtert, daß man es früher



Originalaufnahme Amsterdam med.-hist. Museum

Fig. 62. Vesalius.

liebte, seinen Büchern das eigene Porträt beizufügen. Oftmals umgab man dasselbe mit allegorischem Beirat, und es gibt radierte Porträts, welche allein vom künstlerischen Standpunkte begehrter und kostbarer Besitz sind. Die moderne Reproduktionstechnik hat diese schwarze Kunst beinahe verschwinden lassen. Ebenso ist es heutzutage verpönt, auf seinem Porträt die Profession anzudeuten. Das geht soweit, daß zum Beispiel berühmte Chirurgen auf den Gemälden,

welche unsere Sitzungssäle schmücken, ängstlich ihre Hände, meist ihr Bestes, hinter dem Rücken verstecken. Das Gesicht ist Trumpf, aber wo sind die Maler, welche mit den Porträtisten des siebzehnten Jahrhunderts in Holland und denen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in England auch nur einigermaßen konkurrieren könnten?

Selbst wenn wir für die vorliegende Betrachtung unsere Aufgabe so beschränken wollten, nur die Originale berühmter Ärzte, von berühmten Künstlern gemalt, hier im Bilde zu vereinigen, so würde dieser Beitrag schon zu groß sein. Wir wollen uns begnügen, einiges über das Porträt des Vesalius zu sagen.

Von Andreas Vesalius existieren angeblich drei große Porträtgemälde: eins von Tizian in der Galeria Pitti in Florenz, ferner eins von Jan van Calcar im Louvre und ein drittes in der Münchener Pinakothek von Jacopo Robusti Tintoretto. Zu unserem Bedauern müssen wir aber erklären, daß alle drei ihre Bezeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit fälschlich tragen. Das geht schon aus dem bloßen Vergleich derselben untereinander und mit den beiden einzigen fraglos und einwandfrei beglaubigten Bildnissen des Reformators der Anatomie, den Holzschnitten aus seinem eigenen Werke, hervor. Es ist das zunächst der bekannte Holzschnitt aus seiner Fabrica 1543, auf dem der Anatom mit der Präparation des Armes einer weiblichen Leiche beschäftigt ist, und ferner der Profilkopf auf dem Titelblatt. Die Züge des jugendlichen Meisters sind charakteristisch genug. Ein breiter Kopf mit hoher Stirn und ausgeprägtem Gesichtsschädel und einer leicht an der Spitze eingeknickten Nase. Eigentümlich ist auch sein starker Haarwuchs, welcher in die Höhe strebend und leicht gekräuselt ist. Die Haargrenze verläuft wellenförmig, indem in der Mittellinie die Haare sich der Stirn nähern und zu beiden Seiten zurückweichen. Vergleichen wir hiermit das im übrigen meisterhaft gemalte Louvrebild, so fällt uns sofort eine veränderte Haargrenze auf. Die ganz glatten perückenartigen Haare dieses jungen Mannes verlaufen geradlinig. Es fehlt vollkommen die sogenannte fliehende Stirn. Auch der Bartwuchs ist ein anderer. Vesalius trägt auf dem Holzschnitt einen breit und viereckig zu-

geschnittenen Spitzbart, auf dem Louvre-Gemälde aber zeigt der Jüngling einen zweigeteilten dünnen Vollbart. Zur Verwechslung führte die Manier des Künstlers, die Augensterne noch akzentuierter in die Lidwinkel zu stellen, als sie der Gesichtsstellung entsprechen, ferner die gleichmäßige Verwendung desselben Habits mit dem Blätterornament und die Tatsache, daß das angegebene Alter von sechsundzwanzig Jahren und das Entstehungsjahr 1540 mit dem Alter des Vesalius übereinstimmt. Das Gemälde, welchem lange im Katalog die Bezeichnung als Porträt des Vesalius beigefügt war, ist jetzt richtig als das eines Venezianers del Buono erkannt, nach dem auf der Säule befindlichen Wappen (drei Mohnköpfe auf blauem Grunde). Der Siegelring am linken Zeigefinger trägt dieselbe Verzierung. Das Wappen des Anatomen war nach seiner Weseler Heimat ein Feld mit drei Wieseln*).

Das Bildnis des Tintoretto hat eine entschieden größere mimische Verwandtschaft mit dem Holzschnittporträt. Allerdings sind die Schädelverhältnisse diametral verschieden. Statt des Breit- und Langkopfes finden wir hier einen kleinen Rundschädel. Auch die Gesichtsknochen dieses jungen Mannes sowie der ganze Ausdruck weisen auf einen Romanen hin. Die Behandlung des Spitzbartes ist eine ganz andere. Es hält nun dieser junge Mann in der Rechten einen Zirkel, in der Linken ein Gebilde, welches als Oberschenkelknochen angesprochen wird, ohne aber mit Sicherheit einen solchen vorzustellen. Ich habe mich jedenfalls nicht davon überzeugen können und glaube, daß hier eine Übermalung den Gegenstand unkenntlich gemacht hat. Im übrigen finde ich die ganze Pose mit dem Zirkel zum mindesten unglücklich für einen Anatomen gewählt.

Das letzte Bild aus der Pittigalerie stellt einen Mann vor, dessen verschwommene Züge mit dem langen Barte einen hohen Fünfziger charakterisieren müssen. Seine Linke stützt sich auf einen großen Folianten, in dem er eben studiert hat; seine Rechte hält die Brille in der Hand. Wir haben es auch hier wohl ohne Zweifel mit einem

*) Ein diesem Gemälde äußerst ähnliches Porträt eines etwas älteren Mannes hängt mit der Bezeichnung Vesalius im Royal College of Physicians.

Manne der Wissenschaft zu tun. Nun ist es aber ja bekannt, daß unser Anatom, erst neunundvierzig Jahre alt, auf der mysteriösen Rückreise von Jerusalem starb, nachdem er die letzten Jahre seines Lebens sicherlich fern von Italien gelebt hatte. Tizian aber war gegen Ende des Lebens des Anatomen bereits ein Greis. Seine Rüstigkeit und höfische Erscheinung erfüllte noch die Welt mit Glanz, und das Porträt des Arztes Parma (jetzt in der Kaiserlichen Gemälde-Galerie Wien) — im Jahre 1560 gemalt — verrät noch seine ungeschwächte Meisterschaft; aber in der Zeit, in welcher der Malerfürst den Anatomen hätte kennen können, kann dieser unmöglich so ausgesehen haben. Es ist allerdings nachgewiesen, daß Tizian auch Gemälde von Personen entworfen hat, die er nie gesehen, wie dieses ja auch von van Dyck und anderen berichtet wird.

Wenn wir also auch auf dieser Schöpfung nicht sicher fußen können, so sind wir in der Lage, ein zweifelsohne authentisches Porträt des großen Anatomen zu publizieren, welches der holländische medizinische Historiograph C. E. Daniëls ans Licht gezogen und zuerst veröffentlicht hat. Dabei hatte Daniëls die Freundlichkeit, das Tafelgemälde für unsere Ausstellung im Jahre 1906 bereitwilligst nach Berlin zu schicken. Das Bild stammt nachgewiesenermaßen aus der Familie van Wesel. Auf der Rückseite des Gemäldes steht die Notiz, daß dies Originalgemälde des Doktor Vesalius dem Bürgermeister Jan Trip gehört hat, einem Deszendenten eben dieser Familie. Daniëls sucht nun in einer eingehenden Auseinandersetzung*) nachzuweisen, daß dieses Gemälde auch von Jan van Calcar gemacht sei. Der längere rote Bart und der etwas gesetztere Gesichtsausdruck veranlaßte ihn, die Entstehungszeit des Gemäldes kurz vor das Todesjahr des Malers, also 1546, zu legen. Vesalius wäre damals ungefähr zweiunddreißig Jahre alt gewesen. Wenn ich mir selbst ein Urteil erlauben darf, so entspricht das Bild weder der Malweise des Calcar noch einem Alter von zweiunddreißig Jahren. Ich setze das Bild über zehn Jahre später an und

*) Onze Kunst (voortzetting van De Vlaamsche School), mei 1905.

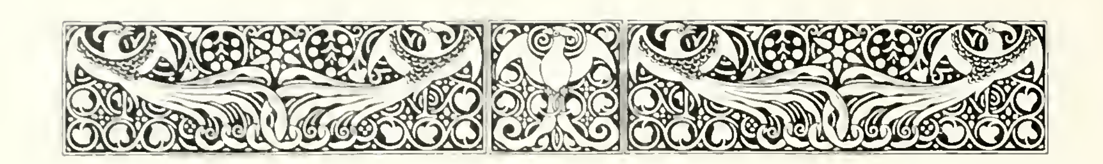
glaube, daß es seine Herkunft einem schwächeren Niederländer verdankt, der vielleicht den Meister persönlich gekannt und sich im übrigen mehr an den Holzschnitt gehalten hat. Für letztere Auffassung spricht namentlich die Zeichnung des Ohres, welches trotz der größeren En-face-Stellung des Kopfes die Profilansicht des Holzschnittes aufweist.

Es existieren mehrfach Kollektivsammlungen von Bildnissen berühmter Ärzte; sei es, daß der Lokalpatriotismus, sei es, daß sonstige Beziehungen hierzu Veranlassung waren. So erinnere ich an die vollständige und methodisch angelegte Sammlung der graphischen Denkmäler und Erinnerungen an Theophrastus Paracelsus im Salzburger Museum.

Artur Weise*) gab die zahllosen Bildnisse Albrecht von Hallers heraus und die allerjüngste hochinteressante Arbeit des bekannten Londoner Chirurgen D'Arcy Power (1913) behandelt die Porträts von Harvey.

Ein Gang durch die alten kulturgesättigten Stätten englischer medizinischer Gesellschaften und Kollegienhäuser läßt so recht den Unterschied empfinden zwischen der Behausung der Medizin diesseits und jenseits des Kanals. Drüben blicken auf den Mediziner von den holzgetäfelten Wänden palastartiger Gebäude die klugen und stolzen Augen der geistigen Vorfahren. Liebevolle Pflege hat die prächtigen und reichen Gemälde seit den Tagen Holbeins rein erhalten. Was einmal bei uns vorhanden war, das wurde geraubt und zerstört. Die Wunden, die unserem Lande der dreißigjährige Krieg schlug, sind unheilbar.

*) Artur Weise. Die Bildnisse Albrecht von Hallers. Bern 1909.



DER KÖRPERBAU UND SEINE DARSTELLUNG IM WECHSEL VON MODE UND KÜNSTLERSTIL

Bevor wir uns der Betrachtung der Pathologie in der Malerei hingeben, müssen wir uns Einiges überlegen über die malerische Darstellung des Körpers überhaupt, über die Konstitution der Leinwandmenschen. Wir müssen uns dabei ernsthaft die Frage vorlegen, ob für uns diese Schilderungen dokumentarischen Wert haben. Es ist das deshalb schon nötig, um das Interessengebiet für diese Studien zwischen sichere Grenzpfähle abzustecken und um uns zu vergewissern, ob solche gemalte Körper auch für rein wissenschaftlich-ärztliche Zwecke als beglaubigtes Material Verwendung finden können. Diese Frage ist schon einmal vor ernsten Männern zur Diskussion gestellt worden. Professor Dr. Albu hat in der Berliner medizinischen Gesellschaft die Behauptung aufgestellt, daß die Eva des Jan van Eyck nicht vom Maler als geschwängert dargestellt werden sollte, sondern daß sie jenen Typus repräsentiere, der nach seiner und anderer Beobachtung den Habitus der gesenkten Eingeweide und Nieren vorstelle. Es liegt auf der Hand, daß man aus solcher gemalten Naturschilderung dieses und anderes schließen kann. »Wenn damals schon die Schnürfurchen am weiblichen Körper sichtbar waren, kann unsere moderne Schnürbrust nicht hierfür in Anklage gesetzt werden. Die geringe Entwicklung des Brustkorbes, die auffallenden Zeichen des Habitus phthisicus der Botticellischen Körper haben schon zu mancherlei Hypothesen Veranlassung gegeben. Wenn nach der Aussage dieser zeitgenössischen Maler die Mehrzahl der Weiber diesen infantilen Körperbau hat, so lag das vielleicht an der damals fehlenden sportlichen Betätigung der Frau, an den oft zu frühzeitigen Heiraten,

an der Art ihrer Bekleidung; die Brüste, aus denen die Säuglinge eines Roger van der Weyden, eines van Eyck und der ganzen primitiven Maler, der Altkölner und altitalienischen Schule trinken, sind alle so exquisit jungfräulich in Form und Farbe, daß es nicht



Holbein d. J. *Basel*

Fig. 63. Baseler Bürgerin. (Schwangerschaftsmode.)

wundernehmen kann, wenn ihre Säuglinge atrophisch aussehen mit Pergamenthaut und dickem Bauch. Mag sein, daß hier auch die Franzosenkrankheit zu einer massenhaften Degeneration der Malmodelle geführt hat, sieht man doch in der folgenden Zeit, wie der medizinische Hochstand an den holländischen Universitäten und das

goldene Zeitalter nach dem spanischen Erbfolgekrieg auch zu einer solchen Steigerung nicht nur der Fülle des Geldbeutels, sondern auch des Fettansatzes geführt hat, wie sie Rubens und seine Schüler verherrlichen konnte.« Solche und ähnliche Folgerungen — wie unsinnig sie auch immer sind — könnten mit wissenschaftlicher Begründung aus malerischem Beweismaterial gezogen werden. Aber die Schöpfung eines Künstlers ist kein wissenschaftliches Aktenstück, sondern sie ist getränkt mit persönlicher Auffassung, erfüllt von persönlichem Geschmacke. Oder glaubt ihr, daß in jenen stolzen Tagen der perikleischen Kunstblüte Mädchen und Mütter durch athenische Gassen wandelten mit Körpern, wie sie der Meister oder seine Schüler schufen? Haben attische Dirnen und Flötenspielerinnen in der Mehrzahl jenen Körperbau besessen, den die Marmorreliefs aufweisen? Betrachtet euch die Hängebäuche und Schlotterbusen auf den keramischen Erzeugnissen jener Zeit und die vielen Figurinen, in denen die Kleinkünstler hellenischer und hellenistischer Herkunft das tägliche Leben und die Menschen jener Zeit schilderten und oft auch verspotteten. Die Künstler zeigten das Göttliche im Menschen; doch diese göttergleiche Linienführung und Silhouette war keine Kopie eines einzelnen Körpers, wie solche dutzendweise herumliefen. Noch heute erkennen wir nach oft geringfügigen Verschiedenheiten der Körperbildung, ob Alkamenes den Torso schuf oder vielleicht Skopas. Der Kanon, wie er im Polykletschen Sinne zum Ausdruck kam und als Musterfigur galt, ist nicht ein zu Stein gewordener speertragender Jüngling, sondern eine ideale Komposition, welche aus der Summe voraufgegangener Schöpfungen und der eigenen besonderen Auffassung vom Körper sich aufbaute. — Es kann nun deshalb keine Rede davon sein, daß die Zeitgenossen dieses oder jenes Künstlers mehr nach dem einen oder anderen Typus gebaut waren. Betrachten wir zum Beweise einmal die Schöpfungen zweier gleichzeitiger Meister! Könnten sonst Michelangelos und Raffaels Menschen Straße bei Straße, Haus an Haus zur selben Zeit gelebt haben? Konnte der eine dieselben Menschen in kraftstrotzender Muskelfülle ihrer kolossalen Glieder malen und bilden, und Raffael gleich-

zeitig nur das Zarte und Liebliche an ihnen zeigen? Das Schönheitsideal des einzelnen Künstlers ist nicht identisch mit dem Schönheitsideal einer ganzen Zeit, und in der Sucht und in der Betonung des



Cornelisz Engelbrechtsz *Aachen, Suermondt-Museum*
Fig. 64. Johannes der Täufer und Magdalena.
(Schwangerschaftsmodetracht.)

eigenen Stils und eigener künstlerischer Freiheit wichen absichtlich große Künstler von dem ab, was Mode und Geschmack ihrer Zeit war. Und so müssen wir als zweiten Faktor bei der Betrachtung von Leinwandmenschen die Mode in Rechnung setzen. Welche Kontraste nach dieser Richtung hin bei den verschiedenen Völkern

bestehen, das erkennen wir eigentlich erst in unserem gegenteiligen Bestreben, die Dissonanzen bei ihnen auszugleichen. Wir freuen uns, gelegentliche Übereinstimmungen festzustellen. Aber auch im Wortbegriff der Mode liegt schon ihr steter Wechsel begründet. Und so finden wir auch, daß die Körperschilderung von der Mode abhängig ist. Es ist der Kampf der graden Linie gegen die geschwungene, welche im großen und ganzen die Grenzen dieser steten Antagonistik ausmacht. Einmal ist der Astartetypus modern, die enge Taille mit den ausladenden Hüften und den starken Brüsten, wie er immer wiederkehrt und zuletzt den sogenannten Wiener Typus repräsentierte, ein andermal der hermaphroditische Typus oder der infantile Typus mit einer Verneinung oder doch wenigstens Unterbetonung der Sexualität. Kasteien sich heute wiederum die Frauen der verschiedensten Rassen, um den jetzt modernen englischen und infantilen Typus zu markieren, und halten die natürliche Rundung ihres Bauches mit Panzerplatten zurück, so begeisterten sich umgekehrt die Zeitgenossen Holbeins an einem gegenteiligen Habitus. Die Markierung des Schwangerschaftstypus war nicht nur in der Kleidung und Tracht, Sitte und Ideal jener Zeit (siehe die Holbeinsche Zeichung, Figur 63); man ging darin so weit, auch im Bilde Märtyrerinnen und Heilige hochgesegnet darzustellen (siehe Figur 64). Die Mode der Zeit übertrug man auf die Schilderung des nackten Körpers überhaupt, und der sonst so sympathische Manuel Deutsch malte die drei hellenischen Göttinnen, wie sie vor Paris in Konkurrenz stehen, in der strotzenden Leibesfülle des siebenten Monats (siehe Figur 65 und 66). Und während allerorten die Maler der primitiven Kunst es lieben, schlanke infantile Körper zu schildern, und namentlich den ersten Menschen grazilen Körperbau gaben, bemalte Pietro di Puccio die Wände des Campo Santo in Pisa mit wahrhaften Mastmenschen. Die Eva, welche noch mit den Füßen in der Seite Adams steckt, ist ein Koloß. Beide erfreuen sich noch einer höchst unmodernen Fettfülle, als sie von Michael aus dem Paradies vertrieben werden. Auch hat hier der Maler die Eva mit den ausgesprochensten X-Beinen begabt, die aber weniger die Folge schlechten Wachstums,

als einer akut auftretenden Schamhaftigkeit sind. Eine feine Naturbeobachtung des Malers ist es auch, daß der feiste Adam, aus dem



Nicolas Manuel Deutsch. *Basel.*

Fig. 65. Das Parisurteil. (Schwangerschaftsmode.)

Paradies vertrieben und der Not gehorchend Ackerbau treibend, jetzt sein Embonpoint verliert und dünne Waden bekommt.

Eduard Fuchs hat in seiner illustrierten Sittengeschichte darauf hingewiesen, daß die Einführung des Absatzes am Schuh, so untergeordnet das zunächst erscheint, im Rahmen der körperlichen

Bekleidung eine revolutionäre Tat sei; eine neue Epoche der Präsentation des Körperlichen habe sich hierdurch eingeleitet. Durch den Absatz am Schuh sei die Körperhaltung verändert, der Bauch gehe hinein, die Brust heraus. Um das Gleichgewicht zu erhalten, muß der Rücken eingezogen werden, und dadurch markiere sich das Becken; weil die Knie durchgedrückt werden müssen, wird die gesamte Haltung jugendlicher, der vorgestreckte Busen erscheine strotzender. Mit anderen Worten: der Absatz sei eine raffinierte Erfindung zur Betonung und zur Bloßstellung der Sexualität. Unbewußt hätten auch schon antike Plastiker die Absatzfußstellung, das heißt gesenkte Fußspitze, erhobene Hacken, bevorzugt, so bei der Venus kallipygos. Auch das Beispiel der »drei Grazien« des Rubens führt Fuchs an.



Niclas Manuel Deutsch. Basel
Fig. 66.

Ohne Zweifel verdient diese Anregung des gewissenhaften und ernsten Autors auch vom medizinischen Standpunkte aus eine Würdigung. Der Absatzschuh beginnt seine Rolle mit dem Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, bis dahin kannte man nur die flache Sohle. Doch auch der Absatz hat seine Vorgeschichte. Angeschnallten Untersätzen begegnete man in verschiedenen Ländern. In Venedig sollen solche mitunter zwölf bis fünfzehn Zoll hoch gewesen sein. Sie dienten verschiedenen Zwecken. Zunächst wohl um den besser gekleideten Frauen den Gang durch grundlosen Straßenkot überhaupt zu ermöglichen, sodann aber auch naturgemäß der Figur eine majestätische Haltung zu geben. Allmählich wuchs der Absatz zu einer Größe, wie wir sie am Stöckelschuh Ludwigs XV. bewundern können.

Casanova wunderte sich einmal über die Körperhaltung der französischen Hofdamen, die mehr einem Hüpfen in halbhockender Känguruhstellung ähnlich sei. Mit der Inthronisation der Frau als oberste Gottheit gelangte auch der Stöckelschuh zu seiner Höhe.



Carpaccio Vittore *Venedig, Museum Carrer*

Fig. 67. Die Kurtisanen.

Als die Gesellschaft zusammenbrach, die dieser Religion gehuldigt hatte, verschwinden auch die grotesken Formen des Absatzes. Auf unserer Abbildung sehen wir solche Stelzenschuhe (siehe Figur 67). Das Gemälde stellt Kurtisanen vor, wie sie sich auf dem Dache ihr Haar durch die Sonne bleichen lassen, wohl unter Einwirkung von Henna und Quittensaft. Die Revolution stellte die Frau wieder auf ihre natürliche Basis. Die Mode verschwand aber nicht, sie kam

immer wieder, wenn die Tendenz der Gesellschaft und ihre Lebensinteressen jener Zeit ähnelten.

Ohne Zweifel präsentiert sich der Körper mit beschuhten Füßen auch noch in den mäßigen Grenzen unserer jetzigen Mode — und jetzt gerade können wir wieder ein Ansteigen des Absatzes konstatieren — ganz anders wie mit nackten Sohlen. Die Gleichgewichtslage verschiebt sich vollkommen, und diese veränderte Balance muß in einer veränderten Silhouette zum Ausdruck kommen. Ich habe versucht, diesen dynamisch mechanischen Verhältnissen am Lebenden näher zu kommen, weil jegliche wissenschaftliche Vorarbeit fehlt. Die Mechanik der Skelettverbindung ist außerdem viel zu kompliziert, um ohne weiteres den empirisch gefundenen Anschauungen von Fuchs eine wissenschaftliche Stütze zu geben.

Man wird nicht zu weit vom Ziel abkommen, wenn man durch den hohen Absatz eine scheinbare Verlängerung und Streckung der Wirbelsäule und damit die Streckung der Wellenlinie anerkennt. Doch dies im wesentlichen bei der bekleideten, nicht bei der nackten Frau. Denn bei der Mehrzahl meiner Beobachtungen tritt der Ausgleich der verschobenen Schwerlinie schon im Kniegelenk ein. Dies und namentlich auch die Verlagerung der Richtungslinie nach vorne gibt dem Körper dann die gefällige schwebende Haltung. Alle diese Momente sind auch vom Künstler intuitiv erfaßt, ebenso wie der Turner in seiner schwebenden Haltung am Reck eine forcierte Streckung des Fußes anstrebt. Umgekehrt gibt der Nacktfuß der Körperhaltung eine steife und starre Haltung. Der Körper wird getragen, er schwebt nicht. Akzentuiert sieht man den Unterschied, wenn eine Belastung eintritt. Bei rheinischen und italienischen Bäuerinnen, die schwere Körbe auf dem Kopfe tragen, sieht man dann die Kompression der Wirbelsäule und ihre Folgen, Verlagerung der Schwerlinie nach hinten, Verkürzung der Wirbelsäule und namentlich ein grobes Hervorpressen des Bauches. Ein durch Generationen fortgesetzter Gebrauch des hohen Absatzes sollte geeignet sein, am Skelett Veränderungen zu hinterlassen. W. A. Freund bemerkt, daß die nach ihm genannten akzessorischen Gelenkgruben

am Kreuzbein, die bei militärischer Haltung namentlich beim Nacktfuß durch Verlagerung der Schwerlinie nach hinten besonders in Anspruch genommen werden, also auch namentlich beim infantilen Körper, zuletzt von Vesalius markiert wurden. Sollte diese interessante Tatsache mit den Schuhverhältnissen in Beziehung gebracht werden können?

So sehen wir den dauernden Kampf zwischen Künstlerstil, das heißt eigener persönlicher Auffassung, und der großen Massensuggestion: der Mode. Zwischen diese beiden großen Gegner stellt sich aber als feindliche Macht die Tradition. Wir haben es schon gesehen und werden es im weiteren noch vielfach erkennen können, daß dieses Beharren der Darstellung an überkommenen Motiven, namentlich auch in der älteren deutschen Kunst, ein Faktor ist, welcher die Datierung von Kunstobjekten oft so erschwert. Heute noch malen russische Kirchenmaler im Geschmack und Stil des alten Byzanz. Immer kehren einmal gegebene Motive wieder. Ein Rütteln am Hergebrachten gilt als sündig wie der Versuch, kirchliche Gewohnheiten zu verändern. Immer weiter hinauf lassen sich einmal akzeptierte Haltungen und Gebärden verfolgen. Der Anatom Peter Camper sagt in seinen Vorlesungen über die Schönheit der Form, daß es keine beständige Schönheit gäbe, die sich aus der Proportion der Teile ableite; sie hänge vielmehr ab von der Gewohnheit des täglichen Lebens, von der Autorität der zünftigen Künstler und von Sitte und Geschmack des Landes. An anderer Stelle tadelt er seine Landsleute, die aus Mangel an Erziehung allein der rohen Natur folgten.

Alle diese persönlichen und allgemeinen Verhältnisse, welche eine Schöpfung aus sich selbst heraus erschweren, und die geeignet sind, unbewußte Fehler und Korrekturen des wahrhaftigen Naturbildes zu veranlassen, sind für uns eine Mahnung, solche gemalten Dokumente nicht im rein medizinischen Sinne zu verwerten. Die positive medizinische Wissenschaft kommt bei diesem Festschmause zu kurz.

Ab und zu mag ja für sie auch ein Bissen vom Tisch abfallen; alle jene Diskussionen, die oft mit erregter Stimme geführt wurden,

ob dieses oder jenes Bild diese oder jene Krankheit schildern solle, sind nutzlos und hinfällig. Derartiger Streit ist nur geeignet, den wirklichen Wert dieser Studien, nämlich den rein medizinhistorischen, herabzusetzen. Denn wohin käme unsere hohe diagnostische Wissenschaft, wohin unsere Therapie, wenn wir mit den Händen auf dem Rücken unsere Diagnose stellen müßten ausschließlich aus dem Status einer Flächenansicht! Fallen demnach komplizierte pathologische Veränderungen von selbst schon fort, so bleiben vielleicht die Hautveränderungen übrig. Gewiß, manches ist hier einwandfrei diagnostizierbar. Aber gerade dort, wo es uns darauf ankommt, Differentialdiagnostisches zu leisten, versagt das gemalte Bild, wie ja selbst eine kolorierte Moulage das Krankheitsbild nicht restlos auflöst. Die Palpation hat ihr verbrieftes Recht. Ein Beispiel nur, welches von Interesse ist mit Bezug auf spätere Auseinandersetzung: in den Tagen des Zustroms Syphilitischer aus allen Weltteilen zwecks der Sterilisatio magna kam auch ein Mann mit universellem Exanthem in meine Behandlung, der schon vielfache spezifische Kuren durchgemacht hatte. Das Aussehen seiner Hauteruptionen glich in dem Maße den syphilitischen Exanthemen, daß erst der Befund der vollkommenen Anästhesie der Flecken die richtige Diagnose Lepra brachte.

Und selbst dann, wenn die ausgesprochene Absicht des Künstlers aus dem Vorwurf des Gemäldes ersichtlich war, zum Beispiel einen Leprösen zu malen, so konnte doch die Lues dem Maler Modell gesessen haben. Das alles ist nun auch der Grund, weshalb wir in unseren Betrachtungen dieser gemalten Krankheiten das rein Medizinische mehr in den Hintergrund treten ließen und den historischen Standpunkt betonten.

SCHWANGERSCHAFT UND GEBURT

Durch die Betrachtung der Mode werden wir unwillkürlich zu der Körperveränderung der Frau hinübergeführt, welche vom malerischen Standpunkte aus ohne Zweifel das Bindeglied zwischen

Gesundheit und krankhafter Entstellung bildet. Wir sahen bereits, daß absichtlich und auch als unbewußte Kopisten der Natur Künstler die ersten Monate der Schwangerschaft in der veränderten Formenfülle auf die Leinwand brachten. Neben van Eyck und Manuel Deutsch können wir noch auf einige badende Frauen Rembrandts



Raffaello. *Florenz, Galerie Pitti.*

Fig. 68. La donna gravida.

hinweisen. Wirkt hier die gesteigerte Gewebsspannung und die strotzende Körperfülle noch ästhetisch, so ändert sich dies Bild in den Tagen der Erfüllung. Der Kliniker, der allein wohl Gelegenheit hat, die in den letzten Wochen aufs höchste gesteigerten Veränderungen zu studieren, welche die bevorstehende Entbindung hervorruft, betont schon als Frühsymptome die koloristischen Veränderungen am Körper der Frau, die bläulichen Veränderungen der Haut und Schleimhaut

durch ihre venöse Überfüllung, und vor allem die dunklere Pigmentierung, die oft auch fleckenförmig auftritt, vor allem aber auch die charakteristischen Veränderungen im Gesicht; diese, so geläufig sie auch dem Mediziner sind, so schwer sind sie definierbar. Raffael hat in der Pittigalerie (siehe Figur 68) das leicht Verschwommene, Nachdenkliche dieser Züge so meisterhaft auf der Leinwand festgehalten, daß ein geübter Frauenarzt schon allein aus dem Antlitz jener Frau die Diagnose auf Schwangerschaft stellen würde. Die linke Hand in ihrer fleischigen Fülle, ebenfalls ein fein beobachteter Begleitzustand, bedeckt den hochschwangeren Leib.

Die Sucht, Auffallendes, nie Gesehenes ans Licht zu zerren, gab modernen Malern den Mut, gelegentlich das Farbenspiel und die Formenveränderung dieses Zustandes zu schildern. In der klassischen Malerei waren es vor allem zwei Motive, welche die Darstellung der Schwangerschaft innerlich begründeten. Es ist das der Besuch der Maria bei Elisabeth und die Entdeckung der Schwangerschaft der Nymphe Kallisto durch Diana. Man muß vom Geiste der klassischen Mythologie erfüllt sein, wenn man beim Gang durch die Galerien Italiens die vielen Motive aus der Antike verstehen soll. Am besten wäre schon, wenn man wie für die Heiligenbilder einen Code zur Hand hätte mit den erklärten Attributen. Es scheint mir nun den Wert einer in sich geschlossenen Darstellung auszumachen, wenn der Vorwurf auch ohne geschichtliche Analyse sich reizvoll gestaltet und auch dem nicht historisch Gebildeten etwas sagt. Das ist aber leider nur selten der Fall. Und so sinkt das Niveau der bildhaften Darstellung zur Illustration.

Vor und nach Tizian finden wir vielfach solche Kallistobilder. Ovid hat mit besonderer Freude in seinen Metamorphosen die Geschichte dieser überrumpelten Dame aus dem Gefolge der Jagdgöttin geschildert. Daß der schlaue Griechengott sich der im Walde Schlafenden, übrigens in Gestalt und Maske der herrlichen Diana selbst nähert und sie durch Küsse und scherzhafte Spiele zunächst geneigt macht, ist auch ein Zeichen nicht mißzuverstehen. »Illa quidem contra, quantum modo femina possit — (Aspiceres utinam,

Saturnia, mitior esses) — Illa quidem pugnat: sed quae superare puella, Qvisve Iovem poterat? superum petit aethera victor.«

Diesen Kampf der plötzlich zum Manne erstarkten Diana mit der aufs äußerste sich Wehrenden hat die Kunst uns versagt. Man



Phot Hanfstaengl. *Prado, Madrid.*

Fig. 69. Diana und Kallisto von Tiziano Vecellio.
(Die Entdeckung ihrer Schwangerschaft.)

hat es vorgezogen, die Entdeckung der Kallisto und ihre Schwangerschaft zu malen beim Bade in der heiligen Quelle. Und da es dem Künstler in erster Linie darauf ankam, hier in bewegter Stellung schöne nackte Gestalten zu malen, so rückte man die Hauptdarstellerin dieser Tragikomödie, die schwangere Nymphe, der die Schleier vom Leibe gerissen werden, in den Hintergrund. Wir dürfen nun von einer klassizistischen Schule nicht erwarten, daß der Maler bestrebt wäre, die Schwangerschaft der Nymphe durch

eine veränderte Körperform zum Ausdruck zu bringen. — Ein moderner Maler würde ohne Zweifel im Sinne realistischer Körperschilderung wenigstens andeutungsweise einen Versuch nach dieser Richtung gemacht haben. Auf Tizian Vecellios Gemälde aus dem Pradomuseum in Madrid und auf ähnlichen Darstellungen, wie sie beinahe in jeder größeren Galerie vorkommen, rückt der Künstler die sich Sträubende in den Hintergrund und zeigt uns eine Versammlung üppigster Weiber. Ohne Erklärung ist somit die ganze Darstellung unverständlich (siehe Fig. 69).

Die charakteristischste Veränderung erleidet in dieser Zeit die weibliche Brust. Wo nahm aber ein Maler den Mut her, die Brüste der Madonna so zu malen, wie sie in Wirklichkeit sind, mit dem handflächengroßen braunschwarzen Hofe und der ausgesogenen Mammilla? Wollten spätere Generationen aus diesen Darstellungen medizinische Schlüsse ziehen, so würden sie denselben Fehler machen, als wenn wir aus den antiken Plastiken den Schluß zögen, daß die Hellenen alle Phimosis gehabt hätten.

Häufiger noch als auf realistische Schilderungen der Gravidität stoßen wir auf malerische Darstellungen des Geburtsaktes. Es ist nun klar, daß diese heimliche heroische Tat der Frau, ins Malerische übersetzt, nur allegorisch aufgefaßt werden konnte. Es wird behauptet, daß die acht Wappenfelder an der Pilasterbasis der Säulen des Baldachin in San Pietro in Rom Bezug nehmen auf die dauernd wechselnde Physiognomie sowohl des Frauenantlitzes als auch des Frauenleibes während der Niederkunft. Curàtulo*) berichtet nach Hare**), daß eine Nichte des Papstes Urban VIII. Barberini in ihrer Schwangerschaft gelobt habe, diesen Sockel zu stiften. Eine andere Version aber meldet, daß der spottsüchtige Künstlerfürst Bernini, der Schöpfer dieses berühmten Tabernakels, in großer Leidenschaft zu einer Nichte des Papstes Urban aus der Familie der Barberini entbrannt sei und um ihre Hand angehalten habe. Der Papst aber habe die eheliche Verbindung des von ihm zwar hochgeschätzten

*) Die Kunst der Juno Lucina in Rom. Berlin 1902.

**) J. C. Hare, Walks in Rome, S. 579.

Künstlers bürgerlicher Herkunft mit seiner Nichte verhindert, und aus Rache habe nun Bernini die natürlichen Folgen seiner Beziehungen zu dieser Dame verewigt. Die Außenflächen der vier gewundenen Säulen, welche den bronzenen Thronhimmel stützen — das Material nahm man einfach vom Pantheon —, tragen acht Wappenbilder der Barberini. Die gewölbten Flächen dieser Schilder mit den drei Bienen benutzte er, um die bei der Geburt sich verändernden Wölbungen des Bauches zu markieren; und über diese bildete er eine Folge von Gesichtern eines Weibes, in deren Mienenspiel sich die jeweiligen Veränderungen beim Gebärakt markieren. »Denn das Antlitz der Frau ist voller Traurigkeit, denn ihre Stunde ist gekommen; wenn sie aber das Kind geboren hat, denket sie nicht mehr an die Angst« (Johannes Kap. 16, 21).

An der Stelle der Wappenumrahmung, mit dem zuletzt glücklich lächelnden Frauenkopf, befindet sich auch zum Schluß ein kleiner Kindskopf. Besucher der Petrikirche werden mit mir einige Schwierigkeit haben, diesen ziemlich taktlosen Bildhauerscherz herauszulesen. Die Abbildungen der unter ungünstiger Lichtgebung genommenen Aufnahmen bei Curatulo versagen vollkommen.

Vor Jahren erwarb ich einmal eine Riesenleinwand, welche die nach einem verschollenen Karton des Michelangelo gemalte Kopie einer Leda mit dem Schwan darstellt. Eine Radierung aus derselben Zeit konnte die Authentizität feststellen. Hier sieht man aber mehr als bei der Plastik des Meisters und den zahlreichen antiken Arbeiten, die nur die Schilderung des dramatischen Momentes bringen. Ähnlich, als auf einem dem Leonardo da Vinci zugeschriebenen Gemälde in Neuwied (im Besitz des Fürsten Wied), sehen Kastor und Pollux, eben geboren, diesem erneuten Akt unter verständnisvollem Lächeln zu; vom Schwan ist nichts mehr zu sehen. Das Wiedsche Bild zeigt das Aus-dem-Ei-Kriechen dreier Kinder, ein viertes hat die Halbknieende auf dem Arm. Dieses vierte Kind vom Zeusschwan habe ich mythologisch nicht feststellen können. Aber auch auf meiner Leinwand wird außer den zwei sich des rosigen Lichtes schon freuenden Kindern noch links unten ein großes, eben gelegtes

Ei sichtbar, und der Zeusschwan erglüht in erneuter Brunst. Vom medizinhistorischen Standpunkt aus ist nun dieses Ei von Interesse. Während Leonardo da Vinci die mythologische Szenerie mit richtigen Vogeleiern illustriert, aus denen nach Art des kleinen Hühnchens nach geborstener Schale die Kinder herauskriechen und sich entwickeln, malt Michelangelo ein durchsichtiges Hautei. Die Lage des in diesem Ei eingeschlossenen Embryos ist einigermaßen naturgetreu geschildert, keinesfalls vergleichbar den phantastischen Schilderungen etwa gleichzeitiger wissenschaftlicher Publikationen. Betrachten wir doch nur einmal die Illustrationen im berühmten »Rosengarten«. Der Wormser Stadtarzt Eucharius Röslin schildert die Kindslagen noch ganz im Stil mittelalterlicher Pergamentminiaturen: die Kinder schwimmen da in dem Uterus wie in einem Glase mit Spiritus. Noch Georg Bartisch, der verdienstvolle Praktiker, illustriert in seinem Kunstbuche 1575 in ähnlicher

Car sur noz piedz ne nous tenons
Et nul lieu nassons ne venons
Et ne vsons de vertu humaine
Jusqua long temps et a grant paine

Du cry de lenfant haultement
Et des douleurs denfantement

Pour la misere de na-
ture
Demonstrer toute crea-
ture
Humaine crie a sa nais-
sance
Cest de douleur vraye cougnoissance

Paris, National-Bibl. 1. 2249.

Fig. 70. Geburtszene.
Seite aus Passe temps de touts hommes et de toutes femmes. c. 1505.

Weise. Das Kind sitzt in seiner Höhle wie auf einer Bank und hält verschämt seine Händchen vor die Augen*).

Pachinger hat in seinen Darstellungen der Mutterschaft aus Malerei und Graphik**) einer ganzen Reihe Schwangerschaftsdarstellungen sein Interesse zugewandt, welche von religiösen Malern des siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts stammen und die Heimsuchung Mariens verkörpern. Von größerem medizinhistorischen Interesse aber sind die zahllosen kleinen Kupferstiche und Holzschnitte, welche als Einlegeblätter für Gebetbücher,



Fig. 71. Rebekka gebiert Jakob und Esau.
Von Étienne Delanne gestochen.

als Titelblätter und auch als Heiligenbilder überhaupt die gnadenreiche gesegnete Gottesmutter darstellen. Oft sind es Kopien berühmter Gnadenbilder, meist steht als Vordruck »ein Gebet für schwangere Weiber«, »ein schönes Gebet zu Unserer Lieben Frau mit dem schwangeren Leib«, oder das Gebet einer schwangeren Mutter zu der schwanger gehenden Mutter Gottes Maria. Auf dem eigentlichen Bilde, das meist im prunkvollen Jesuitenstil gehalten ist, finden wir auf der Höhe des schwangeren Leibes oft den Namen des kommenden Erlösers inmitten einer Strahlengloria. Statt

*) Geschichte der gynäkologisch-anatomischen Abbildung von Dr. Fritz Weindler, Dresden 1908. (Figur 106b.)

**) A. M. Pachinger, Die Mutterschaft in der Malerei und Graphik. München 1906.

dieses Symboles aber lassen die für das gemeine Volk gearbeiteten Blätter, wie zum Beispiel das Einlegeblatt des Gnadenbildes zu Bogenberg, statt der Inschrift einen kleinen Embryo sichtbar erscheinen.

Nach Pachinger gibt es sogar Darstellungen der Heimsuchung Marias, auf denen nach des Evangelisten Lukas Angabe (Kap. 1, 41): »und als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe«, Johannes im Mutterleibe hüpfend Geige spielt. In den Kreis dieser Schwangerschaftsdarstellungen gehören noch die Abbildungen der Patrone der Gebärenden, zu denen in erster Linie der heilige Ignatius von Loyola, der heilige Hyacinthus und der heilige Antonius von Padua gehören. Sanctus Expeditus, unter dessen Statue man noch in unseren Tagen in der Rue de Sèvres Nr. 27 in Paris ein lebhaft gehendes Geschäft mit Amuletten für schwangere Frauen und höhere Töchter betrieb, und für dessen Wunder über Wunder die zahllosen Votivtafeln und Widmungen zeugen, hat mittlerweile durch Pius X. selbst ausgewundert, denn die Ritenkongregation hat in ihrer gründlichen Untersuchung festgestellt, daß die Existenz dieses Heiligen nur auf einem Wortspiele beruhte: expedit — er bringt rasch zustande. Dargestellt wurde er als römischer Krieger, der in der Hand ein Kreuz mit der Inschrift »Hodie« hielt, während sein Fuß einen Raben, der verzweifelt »cras« krächzt, zertritt. Pachinger bildet Seite 187 sein ganz in der Manier des Tiepolo gemaltes Heiligenbild ab. Zu seinen Füßen sieht man eine ganze Reihe von Koffern und Kisten, die der »Expedition« harren.



In den seltensten Fällen ist der dramatische Moment des Geburtsaktes gemalt worden. Das ist ganz natürlich, das Gegenteil wäre auffällig. Obwohl die Kirchengeschichte sonst jede einzelne Phase des Marienlebens zum Beispiel illustriert und obwohl sie unzählige Wochenstuben gemalt hat, ist der Moment des eigentlichen Geburtsaktes mit Stillschweigen übergangen worden. Erklärungen hierfür zu geben erscheint vollkommen überflüssig. Wenn

aber einmal die Entbindung selbst gemalt wurde, so lag immer ein mehr oder weniger besonderer und eigentümlicher Grund vor. Dieser ist aber für uns meist vom historischen Standpunkte aus willkommen. Im übrigen ist auch in rein medizinischer Hinsicht jede alte Geburtsdarstellung wichtig, weil wir aus ihr die Stellung der Gebärenden und die eventuell vorhandene Assistenz einwandfrei kennen lernen. Im zweiten Buch Moses Kapitel 1, 16 befiehlt der Ägypterkönig den hebräischen Hebammen, die eben geborenen Söhne zu töten, die Töchter aber am Leben zu lassen. Dabei wäre zunächst zu übersetzen: »Auf die Steine sollt ihr sehen«. Hierin eine Anweisung zu erblicken, nach der man die männlichen Kinder von den weiblichen unterscheiden sollte, wäre offenbarer Unsinn. Gemeint ist vielmehr: »noch auf dem Gebärstuhl (der aus steinhartem Nilschlamm gemacht war) sollt ihr sie töten«*).



Im Besitz von Frau Epple, München

Fig. 72. Geburtsdarstellung. Antikes hellenisches Relief.

In der »Plastik und Medizin« habe ich mich auch mit der Geburtsdarstellung beschäftigt und eine antike Elfenbeinschnitzerei, welche aus Pompeji stammt, publiziert (Seite 270, Figur 163). Dort ist eine auffallende Stellung der Frau geschildert: sie sitzt auf einem Stuhl, hat den linken Arm rückwärts geschlagen und hält sich am Halse einer hinter ihr stehenden Person fest, welche ihrerseits wieder mit ihrem linken Arm auf den Bauch der Gebärenden einen Druck oder eine streichende Bewegung ausübt. Eine größere plastische Darstellung schien uns die Antike nicht hinterlassen zu haben. Ich sprach aber die Hoffnung aus, daß sich doch vielleicht einiges finden möchte. Auf Grund dieser Mitteilung nun hat Frau Johanna Epple (München) ein in ihrem Besitz befindliches hellenisches Frag-

*) Spiegelberg, Ägyptologische Randglossen zum Alten Testament. Straßburg 1904. S. 19.

ment des vierten Jahrhunderts richtig erkannt und für mich photographieren lassen. Die Archäologen waren sich über die Deutung der sonderbaren Stellung nicht im klaren. Auch hier sitzt die Gebärende offenbar auf einem steinernen Stuhl; die Haltung des linken nach oben geschlagenen Armes ist nicht nur identisch mit der auf der Elfenbeinschnitzerei dargestellten, sondern bei den Preßwehen eine offenbare Erleichterung und ein vorzüglicher Stützpunkt. Einen weiteren in seiner Naivität und Selbstverständlichkeit überaus willkommenen Beleg für diesen Kunstausdruck der Geburtshilfe im Bilde fand ich auf einem etruskischen Spiegel, der die Geburt der Minerva darstellt. Die Göttin ist bereits halb aus dem Haupte des Vaters geboren; eine hinter dem Göttervater stehende Olympierin drückt helfend dessen Leib. Genau wie Jakob Rueff in seinem schön lustigen Trostbüchlein (Zürich 1554) es empfiehlt: »doch soll eine geschickte Frau um diese Zeit hinter der schwangeren Frau stehen, sie mit beiden Armen umgeben, sie geschicklich und höflich drücken, solange bis dem Kindlein von der Not geholfen wird« (siehe Figur 72 und 73).

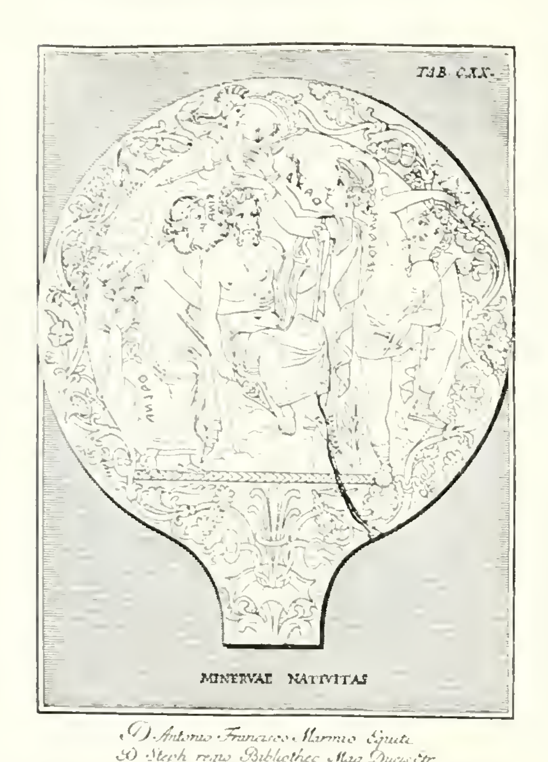


Fig. 73.

Eine Entbindung auf dem Stuhl in klassischer Zeit hat Gibelin für die Nouvelle École de Chirurgie zu Paris gemalt. Aus unserer Figur 74 ersehen wir die Situation. Ein beinahe nacktes Weib sitzt auf einem Stuhl und wird von hinten von ihrem Manne gehalten, der aber selbst so entsetzt ist, daß er die heftig Gestikulierende und Schreiende kaum beruhigen kann. Der zu Füßen knieende Arzt entwickelt soeben gerade das Kind. Eine Matrone naht sich mit



Gemalt und gestochen von A. E. Gibelin — Paris, École de Chirurgie

Fig. 74. Die Niederkunft.

Leinwand und Binden. Auf einem Dreifuß wird Holzkohle verbrannt. Im Hintergrunde wehrt eine junge Frau einem Mädchen und schickt die noch halb Kindliche weg.

Eine interessante Miniatur besitzt die Nationalbibliothek aus dem Besitz der Louise von Savoyen, der Mutter Franz I. Dieselbe ist von E. Wickersheimer zum erstenmal veröffentlicht worden*). Wir entnehmen von dort die Abbildung (Figur 70). Das etwas groß geratene Kind ist soeben geboren worden; es befindet sich noch in Verbindung mit der Mutter, wenn man auch den Nabelstrang nicht erkennt. Die Mutter sitzt angezogen auf einem Stuhle und wird von hinten gestützt; vorn kniet eine Wehmutter. Der Stuhl selbst ist nicht sichtbar, wird aber mit Wahrscheinlichkeit wegen der Stellung der Patientin vorhanden gewesen sein. Im übrigen hat Wickersheimer schon darauf hingewiesen, daß der Künstler, der diese bunte Illustration zu dem Buche »Passe temps de touts hommes et de toutes femmes« gemalt hat, auch diese ganz im Stile und mit der Phantasie der anderen Abbildungen komponiert hat und daß sie deshalb wenig medizinhistorischen Wert besitzt. Jedenfalls sind für unsere Zwecke aus dieser Zeit die bekannten Abbildungen aus Röslins Hebammenbuch von größerem Interesse.

Dasselbe gilt von einer häufigeren Geburtsabbildung, bei der das historische Interesse ganz im Vordergrunde steht. Wir finden namentlich im sechzehnten Jahrhundert mehrfach Bilder vom Niederkommen der sogenannten Päpstin Johanna. Wir wollen auf den Gegenstand als solchen nicht eingehen, da uns nur die Darstellungen interessieren. Ihnen allen ist immer der Moment der Sturzgeburt gemeinsam. Daß hier die reine Phantasie, verführt durch politische Schmähkunst, Orgien feierte, das können wir schon aus dem Flugblatt ersehen, von dem nur noch eine Hälfte erhalten ist. Der Künstler hat es noch nicht einmal versucht, an dem soeben geborenen Papstkinde die natürlichen Nabelverhältnisse anzudeuten. Diese päpstliche Sturzgeburt war ein Lieblingsthema der satirischen

*) Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière 1908.

Holzschneidekunst in der deutschen Reformationszeit. Aus der Geschichte dieser Niederkunft interessiert noch besonders der resp. die marmornen Stühle mit dem durchbrochenen Sitz (sedes capiens de stercore nomen, oder auch kurzweg stercoraria genannt). Es wird nämlich behauptet, dieser Porphyrstuhl sei dazu benutzt worden, daß jeder Papst vor seiner Weihung sich auf ihm habe niedersetzen



Fraw Giliberta *Deutsches Einblatt. Berliner Konigliche Kartensammlung*

Fig. 75. Die Geburt der Päpstin Johanna.

müssen, damit man sich überzeuge, daß man es eben nicht mehr mit einer Päpstin zu tun habe. Die satirischen Gedichte der folgenden Zeit beschäftigen sich vielfach mit dieser Feststellung der päpstlichen Männlichkeit. Und unter Hinweis auf die Nepoten (das heißt uneheliche Kinder der Päpste) dichtete ein Poet auf den Papst Innozenz VIII. aus dem Geschlechte der Cibo:

Quid quaeris testes, sit mas, an femina Cibo?
Respice natorum, pignora certa, gregem.

Dieser bei v. Spanheim abgebildete Sessel hat zu vielen gelehrten Abhandlungen Gelegenheit gegeben; nach der Abbildung zu schließen, handelt es sich um eine andere antike hygienische Einrichtung*) (wie auch sein Name sagt), nicht aber um einen Geburtsstuhl.

Aus der biblischen Geschichte, als Illustrationen zu den dort verewigten Vorgängen, finden wir vielfach Geburtsdarstellungen**). Besonders die Zwillingsgeburt der alttestamentarischen Rebekka reizte hierzu. Die Phantasien der Künstler sind aber für uns Veranlassung, ihrer nur ganz summarisch zu erwähnen. Als Typus dieser meist nur noch in Stichen erhaltenen Gemälde bringen wir die von Étienne radierte Schilderung des Momentes, wo der bereits geborene rötliche und rauhhaarige Esau vom nachfolgenden Jakob an der Ferse festgehalten wird (siehe Figur 71). Was uns bei diesen Schilderungen interessiert, das ist die Umgebung einer solchen Wochenstube, da diese Stiche, zum Beispiel von Jakob von Heemskerck (1498—1574) und von Martin de Voß, uns die biblischen Vorgänge im Geschmack der eigenen Zeit vorführen. Von viel größerem Naturalismus und offenbar auf Grund eigener Anschauung hat uns der französisch-holländische Sittenschilderer Abraham Bosse (1610—1678) ein getreues Bild der Geburtsstunde in einem französischen Patrizierhause des siebzehnten Jahrhunderts vorgeführt. Neben dem lodernden Feuer des Kamins ist das Lit de misère aufgeschlagen. Im Hintergrunde steht das große mit einem Baldachin versehene eigentliche Wochenstubenbett. Das reiche Haus hält sich für solche Zwecke dieses Möbel, ebenso wie die Hausapotheke und der Verbandkasten, der auf dem Stuhle steht, nicht fehlen darf.

Viele Frauen umgeben die Gebärende. Man reibt ihr die Arme und stützt den Oberkörper. Man könnte auf die Idee kommen, daß der auffallend elegant angezogene, danebenstehende Mann der Arzt sei, der die Entbindung leitete. Die unter dem Stich stehenden Verse

*) Siehe Merkwürdige Historie der Päbstin Johanna, aus des Herrn v. Spanheim . . . Lateinischen Dissertation . . . gezogen und . . . ins Teutsche übersetzet. Franckfurth und Leipzig 1737.

**) Siehe Nouvelle Iconogr. de la Salpêtrière, 1903. Henri Meige, Quelques Accouchements bibliques en images.



Fig. 76. Lit de misère. Geburtszene von Abraham Bosse.

aber belehren uns, daß es der glückliche Vater ist, dessen ganzer Kummer bei der Nachricht von der Geburt eines schönen Knaben sofort verscheucht ist. Jeder der Hauptbeteiligten äußert sich zu dem Ereignis in Versen. Die Hauptperson klagt, daß sie dem Tode nahe ist und daß ihre Glieder abzusterben scheinen. Die weise Frau aber sagt:

»Madame, prenez patience
Sans crier de cette façon.
C'en est faite en ma conscience
Vous accouchez d'un beau garçon.«

Unter den Religionsmythen, welche mit den Naturereignissen unseres Erdenlebens verwachsen sind und ihnen ihre symbolische Entstehung verdanken, ist die Geschichte des Adonis eine der durchsichtigsten und eine der lieblichsten. Wir gebrauchen heute noch gern den Vergleich dieses Jünglings wegen seiner sprichwörtlich gewordenen Schönheit. Der Name des Adonis, der auf das phönizische Wort Adon »der Herr« zurückgeht, beweist schon allein die orientalische Herkunft der Mythe. Die Adonisfeiern zerfallen in den Jubel über die wieder steigende Sonne und die wiedererwachende Schöpfung und in einen trauernden Teil, wobei das Bildnis des Gottes, unter großem Geleite klagender Weiber in gürtellosen Gewändern, in das Meer versenkt wird. Die Adonisgärten sind Gefäße, in denen man Pflanzen durch künstliche Hitze zu schnellem Wachsen und Verblühen brachte. Aus dem Blute des von einem Eber getöteten Adonis sprossen die Anemonen und Rosen. Wenn so Adonis das Sinnbild des rasch verblühenden und vergänglichen Lebens war, so war er auch durch seine Wiederkehr aus der Unterwelt das des Neuerwachens der Natur. So ist auch, namentlich unter Betonung des letzteren Gedankens, es verständlich, wenn gerade die bildende Kunst die Adonissage zu Ausschmückungen von Sarkophagen benutzte, wie man solche z. B. im Louvre findet. Hier aber interessiert uns ausschließlich die Geburt des Adonis. Die Sage läßt den Adonis in Blutschande entstehen. Aphrodite aber schützt die von ihrem eigenen Vater schwangere Mutter, und als dieser sie mit gezücktem Schwert verfolgt, verwandelt sie die assyrische Königstochter in einen



Fig. 77. Wochenbettbesuch nach der Taufe.
(Im Hintergrund die Geburt des Adonis.) Von Abraham Bosse.

Myrrhenbaum. Nach zehn Monaten entsprang aus der berstenden Rinde des Baumes das Kind. Aphrodite übergab den Schützling in einem Kasten der Persephone; diese öffnet ihn und ist von der Schönheit des Knaben so ergriffen, daß sie seine Rückgabe verweigert. Zeus entscheidet den Streit der Göttinnen dahin, daß Adonis die eine Hälfte des Jahres bei der einen, die andere Hälfte bei der anderen Göttin verweile. Diese Geburtsdarstellung, die übrigens auch in anderen Vorstellungskreisen wiederkehrt, hat schon die Künstler der Antike zur Darstellung gereizt; auch die erwähnte (in der »Plastik und Medizin« als Figur 163 abgebildete) Elfenbeinschnitzerei betrifft vielleicht diesen Sagenkreis. Ein pompejanisches Wandgemälde bringt schon die Darstellung des aus der geborstenen Rinde geborenen Knaben. Die klassizistische Zeit hat sich natürlich diese Geburtsdarstellung nicht entgehen lassen. Pachinger bildet in seinem zitierten Buche eine ganze Reihe von Gemälden ab (van Swanefelt, Jean de Pautre, sowie das des Matthias Österreich), welche diesen Gegenstand mehr oder weniger realistisch behandeln. Während nun die meisten noch ein Weib malen, deren Arme erst zu Myrrhenzweigen geworden sind, hält sich François Boucher mehr an Ovids Metamorphosendichtung. Bei ihm ist es schon ein Baum, der ächzt und sich krümmt, und feucht ist von fallenden Tränen. Aphrodite-Lucina, die Helferin, tritt an den Baum heran, legt an ihn die Hände und



Fig. 78. Die unzeitige Geburt. Radiert von B. Beham.

»Arbor agit rimas et fissa cortice vivum
Reddit onus vagitque puer«.

(Risse bekommt der Baum und gibt aus der gespaltenen Rinde die lebendige Last. Es wimmert der Knabe.)

Aphrodite lehnt sich an den Myrrhenstamm, in dessen oberen Ästen sich das Gesicht der Unglückseligen erkennen läßt. Am unteren Stamm aber zeigt sich noch die einer Vulva ähnliche große Öffnung. Eine ähnliche Darstellung der Geburt des Adonis wählte Bosse witzig als Gobelinschmuck für das Zimmer seiner Wöchnerin (siehe Figur 77)!

Einen Kuriositätenwert nur hat die Schilderung eines Abortes durch Bartel Beham. »Von dem Geizigen spricht der weise Mann,



Berlin, Kunstgewerbemuseum

Fig. 79. Majolikaschale aus Urbino (sechzehntes Jahrhundert).

daß besser als ein solcher Mensch sei eine unzeitige Geburt.« Den tieferen Sinn dieses Ausspruches möge sich der Leser selbst entziffern, wir wollen nur auf die Trefflichkeit der kleinen Szene hinweisen. Mit mißmutigem Gesicht betrachtet das junge Weib die unreife Tat, die halbe Vollendung ihrer Wünsche (siehe Figur 78).

Es war im 16. Jahrhundert in Italien Sitte, den Wöchnerinnen Suppen und Eier zu bringen; bald wurde bei den Reichen der Inhalt das Nebensächliche und die Schale die Hauptsache. Solch kostbare Frauenschalen, Scodelle per le donne oder auch Puerpera genannt, waren bemalte Majoliken mit Darstellungen der Geburt

und des Wochenbettes. Das königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin besitzt unter mehreren solchen auch zwei mit Geburtsszenen. Soweit die Vertiefung der Schale eine photographische Wiedergabe zuließ, erkennen wir auch auf der Reproduktion (siehe Figur 79), daß die Geburt im Stehen vor sich geht, während die Hebamme vor der Frau sitzt, welch letztere von hinten unterstützt wird. Sonderbarerweise verrichtet auf der zweiten Schale diese Hilfe ein junger Mann.

KAISERSCHNITT

Die Weltgeschichte, das heißt ihre erzählende Form, hat von jeher es geliebt, die Geburt der Helden mit dem Nimbus des Außergewöhnlichen zu versehen. Hier spielt auch der Kaiserschnitt an der Toten und an der Lebenden eine große Rolle. Erinnern wir uns nur an die Tatsache, daß auch der Heilgott Asklepios selbst aus dem bereits dem Scheiterhaufen übergebenen Leib der mütterlichen Koronis herausgeschnitten wurde. Die Darstellungen dieser Art haben deshalb schon für uns nur ein nebensächliches Interesse, weil die Maler und Zeichner niemals Gelegenheit hatten, einer solchen Szene beizuwohnen. Wir begnügen uns, als Typus dieser Geburtsform den Holzschnitt aus dem Suetonius von 1506, die Geburt Cäsars, wiederzugeben (siehe Figur 81),

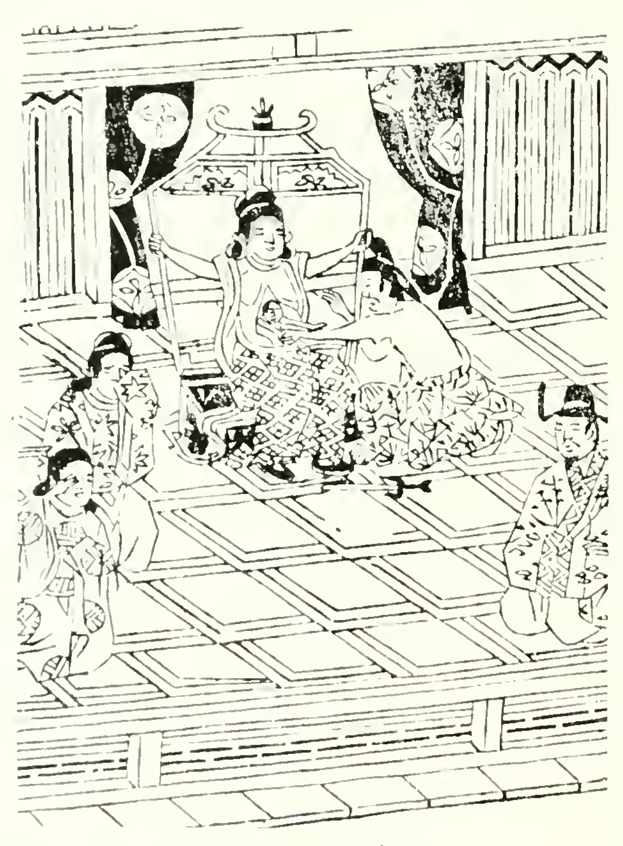


Fig. 80. Kaiserschnitt.
Primitiver japanischer Holzschnitt. Sechzehntes Jahrhundert.

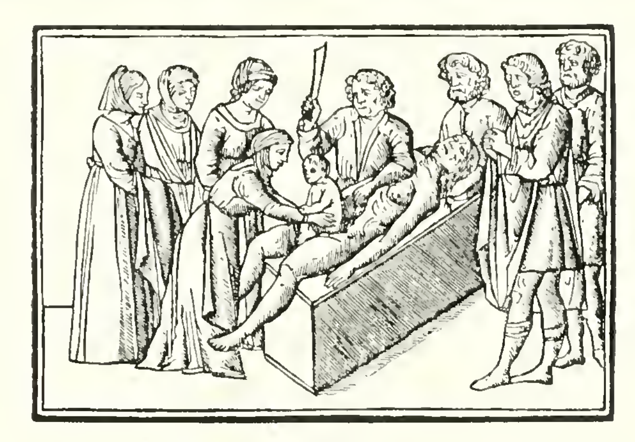


Fig. 81. Die Geburt Cäsars im Suetonius von 1506.

die alle möglichen Unmöglichkeiten in noch möglichst falschem Gewande wiedergibt. Demgegenüber mutet ein sehr seltener primitiver Holzdruck Japans beinahe wie ein momentaner Blick in reale Verhältnisse an. Da sitzt auf einer thronähnlichen Bank die offenbar einem hohen Gesellschaftskreise angehörende Frau. Sie hält sich mit beiden Händen fest an den seitlichen Säulen, welche eine Art von Thronhimmel tragen. Ein Operateur mit nacktem Oberkörper hat soeben das Messer zur Seite gelegt, mit dem er den Bauch aufgeschnitten hat und entwickelt vorsichtig das Kind. Im Vordergrunde kniet, wohl im Gebet, der Ehemann, die andere Seite nehmen schluchzende und weinende Personen ein. Es gehört dieser japanische Holzschnitt in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Ob in dem 1546 von Sokan Nanjo verfaßten Buch über die Gynäkologie der Kaiserschnitt schon empfohlen wurde, kann ich nicht sagen. Zehn Jahre später allerdings begann die Einführung der europäischen Medizin durch Louis Almeida, den ersten europäischen Arzt, der als Mitglied der portugiesischen Jesuitenkommission Krankenarzt wurde. Auf Grund der Mitteilungen von Dr. med. Y. Fujikawa*) kann ich zwar aus diesem Buche keine Erwähnung des Kaiserschnittes vor Einführung der europäischen Medizin entnehmen; nur die Erzählung aus dem Jahre 458 nach Christus, daß auf Befehl des Kaisers der Leichnam einer Prinzessin geöffnet wurde, die verleumdet worden war, in Buhlschaft schwanger geworden zu sein, gehört hierher. Man fand aber im Bauche keine Frucht, sondern nur einen Stein.

Die Geburt des Cäsar, eine Holzschnittbeigabe im Suetonius

*) Geschichte der Medizin in Japan. Herausgegeben vom Kaiserlichen Unterrichtsministerium, Tokio 1911.

vom Jahre 1506, bildet gewissermaßen ein Pendant zu dem bekannten Holzschnitt in des Xenophon Kommentarien (1540, Augsburg bei H. Steiner). Hier ist mit einiger Naturtreue eine solche Szene geschildert. Pachinger bildet auch des Raffael Custos Kaiserschnittszene ab. Die Tatsache, daß Hermes es ist, welcher das Kind holt, läßt eigentlich nur die Deutung zu, daß es sich hier um die sagenhafte Kaiserschnittgeburt des Asklepios gehandelt haben kann*).

Die Wochenstube war ein Lieblingsthema der italienischen und deutschen Renaissancezeit; und da es im Geschmack jener Zeit lag, auch Vorgänge des Alten Testaments in die Gegenwart zu verlegen, so haben wir vielfach ein getreues Abbild dieser Szenerie. Robert Müllerheim hat aus diesem Stoff alle medizinhistorisch wichtigen Probleme geholt und den Gegenstand so erschöpfend behandelt, daß wir auf sein schönes Werk gern verweisen**). Trotz der dort beinahe erreichten Vollständigkeit finden wir immer wieder derartige neue Darstellungen. War doch die Niederkunft der Mutter Anna, die Geburt der Gottesmutter eines der beliebtesten Themen der italienischen Kirchenmalerei. Um nur einige der bedeutendsten Gemälde dieser Art zu nennen, erwähnen wir das Meisterwerk von Murillo im Louvre. Die Gruppe der das Kind badenden Frauen ist wohl das Wahrste und Größte, das der Spanier geschaffen hat. Ferner in Betracht kommt die Wochenstube Fra Filippo Lippis im Palazzo Pitti, des Domenico Ghirlandajo in der Kirche Maria Novella, ebenfalls Florenz, des Girolamo del Pacchia in Siena, Andrea del Sartos Wochenstuben, Altdorfers Werk in Augsburg und Albrecht Dürers berühmter Holzschnitt, der uns wie auch die übrigen deutschen Darstellungen mehr kleinbürgerliche Verhältnisse vorführt. Als weniger bekannten Repräsentanten dieser Gruppe bringen wir Tintorettos Gemälde aus der Eremitage. Die Gruppe der heiligen Elisabeth, die das Kind der Amme zuhält, welche dem Kindchen Milch aus ihrer Brust anspritzt, ist von köstlicher Lebenswahrheit. Wie auf allen derartigen Gemälden sehen wir die Wöchnerin von

*) Siehe auch die Geburt des Asklepios auf der Majolikaschale 1534 »Plastik und Medizin«, S. 15.

**) Robert Müllerheim, Die Wochenstube in der Kunst. Ferd. Enke, Stuttgart. 1904.

einer großen Zahl von Freundinnen und Dienerinnen umgeben. Was uns dieses Gemälde etwas verleidet, ist die theatralische Pose und offenbare Verzeichnung des heiligen Joachim (siehe Figur 82).

Aus der summarischen Betrachtung aller dieser Gemälde lernen wir im Bilde naturgetreu vorgeführt den ganzen technischen Apparat der Wochenstube kennen. Auch die Hygiene des Säuglingsalters erfährt gelegentlich eine bildliche Bereicherung. Die Vorteile der künstlichen und natürlichen Ernährung werden hier illustriert; aus diesem Material hat der Herr Kollege Brüning seine medizinischen kunsthistorischen Betrachtungen angestellt*).

DER TOD IN DER GEBURT

Wir haben in »Plastik und Medizin« als plastische Denkmäler des Todes in der Geburt die marmornen Hochreliefarbeiten der schönsten griechischen Kunstepoche in Athen gesehen*).

Der rührende Abschied, den die junge Frau von dem eben geborenen Kinde, vom Manne, von den Freundinnen und von ihrem irdischen Tand nimmt, kann keinen ergreifenderen Ausdruck finden. Noch für die heutige Kunst sind diese Reliefs unerreichte Vorbilder. Wir sahen auch auf Lekythen den plötzlichen Entbindungstod dargestellt**). Wir bewunderten die Verbindung von realistischer Wiedergabe und feinem künstlerischen Geschmack.

Natürlich hat auch die klassische Malerei sich diesen ergreifenden Vorwurf nicht entgehen lassen, nachdem Verrocchio mit seinem berühmten Werke in der Kirche Santa Maria sopra Minerva vom Jahre 1477 den Gegenstand wieder in die Rennaissancekunst eingeführt hatte***). Der Tod der Rahel auf dem Wege nach Ephrath†) ist mehrfach gemalt worden. Wenn es aber als Preisaufgabe gestellt wäre, diesen historischen Gegenstand mit möglichst geringer Sach-

*) Siehe H. Brüning, Geschichte der Methodik der künstlichen Säuglingsernährung. Ferdinand Enke, Stuttgart. 1908.

**) Siehe Figur 175, 165 bis 167.

***) Siehe »Plastik und Medizin« Figur 170.

†) Siehe das Buch Moses, Kapitel 35.

kenntnis und möglichster Verzerrung der dort geschilderten Faktoren zu malen, so hat das Cignaroli mit seiner süßlichen glatten Epigonenkunst in der venezianischen Akademie erreicht. Auf Damastbetten unter seidenen, rauschenden Vorhängen liegt ein kaum zu einer jungen Frau erblühtes Mädchen. Dagegen ist das Kind, dem sie soeben das Leben geschenkt hat, mindestens sechs Wochen alt. Das Problem des Schmerzausdrucks allein nahm den Maler gefangen und bildet den Reiz des Gemäldes.

Unter abnormen Bedingungen erfolgten Niederkünften haben die Historiographen, namentlich in früheren Jahrhunderten, besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Im Anschluß an erfolgte Mißgeburten prophezeite man irgendwelche schlimme Geschehnisse. Solche waren wiederum Veranlassung zu fliegenden Blättern, die vielfach noch mit Holzschnitten verziert waren; diese befriedigten das Sensations- und Skandalbedürfnis früherer Geschlechter. Da gibt es eine plötzliche Niederkunft, welche die Gemüter ganz Hollands erregt hatte. Es ist das die berühmte Geschichte des sogenannten Stiers von Haarlem. Am 29. August 1647 hat ein Stier, rasend geworden wie es scheint durch einen von Kindern hochgelassenen Drachen, einen Mann tödlich verletzt und dessen schwangere Frau so in die Höhe geschleudert, daß sie in der Luft eine Sturzgeburt erlebte. Dieses traurige Ereignis von des »Stiers Wreedheid« und das Geschehnis dieser ungewohnten Geburt erregte seinerzeit in Holland das größte Aufsehen. Doktor H. J. M. Schoo hat die Gemälde und die Gedichte, die über diesen Gegenstand gemacht sind, einer interessanten medizinhistorischen Studie unterzogen*) und über ein Dutzend Darstellungen und Flugblätter publiziert, welche sich mit diesem Ereignis beschäftigen und den Eindruck schildern, welchen dasselbe auf die Zeitgenossen gemacht hat. Auf diesen gewissermaßen gemalten Krankengeschichten erleben wir den Vorgang selbst und seine traurigen Folgen. Wir sehen den mit dem fliegenden Drachen laufenden Knaben, wir sehen den wütenden Stier, der den Mann zerfleischt, wir sehen die in der Luft schwebende Bauernfrau und das fliegende Kind; sehen dann entsprechend der

*) Dr. H. J. M. Schoo, Stiers Wreedheid. Overdruk uit den Feestbundel Hector Treub, 1912.



Hanfstaengl phot — *Petersburg, Eremitage*

Fig. 82. Die Wochenstube der Mutter Anna. Von Robusti Tintoretto.

damaligen Sitte auf einem Blatt zeitlich Aufeinanderfolgendes zu vereinigen, auch das nach Hause gebrachte unglückliche Ehepaar auf dem Sterbelager: der Arzt reponiert die vorgefallenen Därme. Eine Geschmacklosigkeit war es, aber doch durch den Charakter jener Zeit entschuldbar, wenn man mit diesen Darstellungen Tee- und Kaffeeservice schmückte und Wandteller dekorierte. Eine größere Geschmacklosigkeit aber war es, wenn ein anonymer Glossist, der diese Flugblätter in der mediko-historischen Ausstellung des Berliner Kaiserin-Friedrich-Hauses »bewunderte«, fragt, ob etwa durch solche Darstellungen die Studenten lernen sollten, wie man Söhne verliert oder eine Geburt zweckmäßig beschleunigt*).

Die Vielheit der von einer Mutter auf einmal geborenen Kinder hat immer die Gemüter erregt. Wenn auch der Rekord von Sechslingen wissenschaftlich festgestellt ist, so hat doch die Geburt von Fünflingen eine beinahe künstlerische Verewigung gefunden durch das Ölgemälde und den Stich von der merkwürdigen Geburt von »vier lebendigen und einem toten Kind«. Die glückliche Mutter war eine Frau aus Scheveningen und die Geburt fand am 5. Januar 1719 statt. Auf dem Gemälde, welches als Beilage in der Deutschen medizinischen Wochenschrift koloriert erschienen ist**), blickt die Mutter mit Stolz auf die vier lebendigen, gewickelten Kinder. Der Moment ist geschildert, wo der Hausherr, Simon Arense Roosendaal, ins Zimmer tritt, und vor Schreck beinahe umfällt. Die Hebamme aber, Maria Somel, eine besonders tüchtige Frau, geht ihm mit einer Tasse heißen Kaffees entgegen.

Ein kulturhistorisch interessantes Bild der Oberrheinischen Schule zeigt uns eine junge edle Frau, die soeben das vierte Kind geboren hat. Die kleine Wiege, die in der Ecke steht, genügt natürlich nicht für die Vierlinge, welche hübsch eingeschnürt und gewickelt auf dem Bette liegen. Obwohl das Nabelband in einem Kästchen mit allerlei Verbandstoff bereit steht, hat der Maler offenbar aus übertriebenem ästhetischem Gefühl den Nabelstrang nicht angedeutet. In den Wolken

*) Siehe »März«, I. Jahrgang, Heft 8.

**) Siehe 38. Beilage der Deutschen medizinischen Wochenschrift, Jahrgang 1908, Nr. 52.



Oberrheinische Schule.

Fig. 83. Vierlingsgeburt.

schwebt ein Heiliger, welcher die Szene segnet. Das Bad für den letzten Neugeborenen steht am Fußboden bereit. Und gleich wird die junge Dienerin, wie wir dies auf anderen Gemälden erleben, ihren vielleicht nicht ganz sauberen Fuß in die Wanne stecken, um den richtigen Temperaturgrad des Badewassers festzustellen (siehe Figur 83).

LEPRA



Fig. 84. Miniatur aus dem Prachtkodex der »Chirurgie des Bischof Theoderich«.

Der moderne Arzt ist bei der Betrachtung der Lepra, des Aussatzes, der Miselsucht, der Krankheit des Hiob und des Armen Heinrich, in einer merkwürdig glücklichen Situation. Er steht nämlich am Sterbelager dieser einstmals die Welt erschreckenden Krankheit. War doch diese Seuche das mittelalterliche Vorbild für alle schleichende, langsam aber sicher zum Tode führende Not. Die Bibel kennt den Aussatz bereits von altersher; als ein Gegengeschenk und Andenken an die Kreuzzüge nahm sie seitdem in Mitteleuropa epidemischen Charakter an. Ein Arzt, der den Aussatz heute noch einmal unter seinen Händen hat, ist stolz auf seine Diagnose, und die wissenschaftlichen Kommissionen in unserem Vaterlande kennen die einzelnen vorkommenden Fälle dem Namen nach. Man schickte Plastiker in die entlegenen nordischen Teile Europas, wohin sich die Krankheit geflüchtet hat. Von den unglücklichen letzten Opfern der Lepra wurden dort durch Oskar Lassars Mühwaltung Abgüsse gemacht und dieselben nach der Natur koloriert*). Es wäre nun naheliegend, und ist dies ja auch vielfach unternommen worden, auf zeitgenössischen Gemälden und Kunstwerken die Physiognomie der Krankheit zu studieren, um vielleicht Veränderungen im Krankheitsbilde auf diese Weise festzustellen. Wenn wir auch heute durch die Kenntnis des Erregers die Lepra als einen einheitlichen Krankheitsprozeß auffassen, so unterscheiden wir doch, je nach dem Vorwiegen der einen oder der anderen Symptome, die Knotenlepra von der nervösen anästhetischen Form. Es wäre nun ein totales Verkennen der durch unsere Studien gegebenen Situation und eine Kurzsichtig-

*) Moulagen jetzt im Kaiserin-Friedrich-Hause in der staatlichen Lehrmittelsammlung.

keit, wenn wir die Kunstwerke sprechen lassen und aus ihnen folgern wollten, welche Form der Lepra in früheren Zeiten die häufigere gewesen sei. Es wäre ein Verkennen der eingangs dieses Kapitels auseinandergesetzten Verhältnisse, wenn wir zum Beispiel aus der Tatsache, daß in der primitiven Kunst im wesentlichen die Fleckform erscheint und die Mutilation erst später, hieraus irgendwelche wissenschaftlichen Schlüsse zögen.

Die Hoffnung, aus der antiken Zeit Darstellungen der Lepra zu finden, ist sehr gering; man müßte denn einen glücklichen Fund tun in den hellenischen und asiatischen Bezirken des Heilgottes. Da aber schließlich der Nachweis erbracht ist, daß man dem Asklepios und anderen Heilgöttern nicht nur gesunde Gliedmaßen opferte, sondern auch das Abbild seines Schadens, so wäre es nicht unmöglich, auch einmal ein Votiv lepröser Mutilation zu finden. Natürlich ist größte Vorsicht am Platze, und ich warne Phantasiebegabte, die vielleicht schon aus dem einen oder dem anderen Exvoto die Ähnlichkeit mit Aussatz herauslesen.

Der Beschreibung des Aussatzes bei den antiken Schriftstellern zu folgen, ist deshalb schwierig, weil man vielfach in der Verkennung der Krankheitseinheit den einzelnen typischeren Symptomen besondere Namen gab.

Daß sich die Geschichte des Aussatzes in prähistorische Zeiten verliert, dafür bringt unter anderem auch schon Pausanius den Beweis: Im fünften Buche seiner Beschreibung von Griechenland erwähnt er die Stadt Lepreos im Eleischen. Diese Stadt soll ihren Namen haben von Lepreos, des Pyrgeos Sohn. Dieser Stadtgründer soll sich mit Herakles in eine Wette eingelassen haben, daß er ebensoviel essen könnte, wie der Halbgott. Nachdem Lepreos im Fressen nicht weniger geleistet hatte als Herakles, schwoll sein Mut und er wagte es, den Helden zum Waffenkampf herauszufordern; der Erfolg war nicht der gleiche, denn Herakles erschlug ihn.

»Andere wieder sagen, über die ersten Bewohner des Landes sei eine Krankheit, die Lepra, gekommen, und so habe die Stadt von dem Unglücke den Namen erhalten. Die Lepreaten sagen, sie hätten

in ihrer Stadt einen Tempel Zeus Leukaios« (Leuke wie Lepra, gleich Aussatz). Jedoch hat Pausanias zu seiner Zeit kein Heiligtum dieser Art mehr gesehen.

Frühzeitig wurden die schweren Folgen der Lepra mit der Elephantiasis zusammengeworfen. Plinius erwähnt schon im 26. Buch, Kapitel 5 seiner Naturgeschichte, daß die Elephantiasis öfter im Gesicht und zwar an der Nase gleich einer Linse begönne, daß dann später aber über den ganzen Körper Flecken kämen; die Haut würde bald an der einen Stelle verdickt, an der anderen dünn, brandig; die Knochen drückten sich durch das Fleisch. In späterer Zeit wird die Situation schwieriger dadurch, daß andere tuberkulöse oder syphilitische schwere Affektionen mit der Lepra in einen Hexenkessel geworfen werden. Seit dem elften Jahrhundert ist nun ohne jeden Zweifel eine epidemische Ausbreitung des Aussatzes im Abendlande bemerkbar. Diese Erscheinung wird mit den Kreuzzügen in Zusammenhang gebracht. Tatsache ist ja, daß auch im Orient die Krankheit sehr verbreitet war.

Auf der Suche nach Darstellungen der Lepra müssen wir uns an diese historischen Daten halten und uns zunächst daran erinnern, daß aus der Bibel ganz besonders zwei Aussätzige eine Berühmtheit erlangten, welche in der Literatur sowohl wie in der Kunst fortlebten. Es ist das vor allem Hiob und der arme Lazarus (Lukas 16, 20): »Es war aber ein Armer mit Namen Lazarus, der lag vor seiner Tür voller Schwären und begehrte sich zu sättigen von den Brosamen, die von des Reichen Tische abfielen. Doch kamen die Hunde und lecketen ihm seine Schwären.« Und der alttestamentarische Hiob (Hiob 2, 3): »Da fuhr der Satan aus vom Angesicht des Herrn und schlug Hiob mit bösen Schwären von der Fußsohle an bis auf seinen Scheitel. Und er nahm eine Scherbe und schabte sich, und saß in Asche.« Obwohl nun diese Schilderung wenig mit der Lepra gemein hat, so wurden die beiden doch zu Trägern des Aussatzes gestempelt, und namentlich auf Grund der himmlischen Aufnahme des Lazarus die Pflege, ja die Verehrung der Kranken für ein gottgefälliges Handeln angesehen.

Es entstand der besondere Orden der Lazarusritter. Auch hat dieser Arme des Evangelisten Lukas noch der Lazarusklapper, den Lazaretten und auch den Lazzaronis den Namen gegeben. In der wissenschaftlichen Diagnose Lepra bestand im frühen Mittelalter natürlich ziemlicher Wirrwarr. Guy de Chauliac trennt die Signa univoca von denen, die auch bei anderen Krankheiten vorkommen. Allerlei schweres Siechtum segelte unter der leprösen Flagge. Da darf man sich nicht wundern, wenn auch die Maler unzuverlässig waren. Gewiß, es kann vorkommen, daß sich zufällig der eine oder der andere Naturalist genau an die äußeren Krankheitserscheinungen eines Leprösen gehalten hat und eine derartig klare Naturabschrift lieferte, daß wir heute mit einiger Sicherheit die Diagnose Lepra stellen können. Aber das sind immerhin Ausnahmen; unsere Fragestellung muß deshalb eine etwas andere Richtung annehmen.


Kährie-Moschee Stambul.

Fig. 85. Lepröser.
(Mosaik des vierzehnten Jahrhunderts.)

Was war das malerische Motiv für Lepra? Blieb es konstant oder wechselte es im Lauf der Zeit? Ein solches Motiv mußte allgemein verständlicher Natur sein, damit auch der Laie, der im Gebete vor einem Altarbild kniete, aus diesem Abbilde das Schrecknis der besonderen Krankheit herauslas, wie etwas später sich der Anblick des pfeildurchbohrten Sebastian bei ihm sofort in den Gedanken der Pest umsetzte.

Um dieses festzustellen, ist es wichtig, ganz frühe Abbildungen der Lepra zu erhalten. Eine solche Krankheitsschilderung fand ich in einem Zwickel der Kâhrié-Moschee in Stambul. Dieser auf den Trümmern einer alten Klosterkirche im elften Jahrhundert errichtete und im vierzehnten Jahrhundert erweiterte Bau ist mit vorzüglich erhaltenen Mosaiken geschmückt. Im frischen Golde strahlen sie, da sie bei der veränderten Religionsbestimmung von den Osmanen nur übertüncht wurden. Hier wird das Leben Christi



Der Wassersüchtige. Zehn Leprose Blinde.

Fig. 86. Mosaikschmuck des Mittelschiffs des Doms von Monreale.

bis zu seinem Einzug in Jerusalem geschildert; in den Zwickeln ausschließlich Krankenheilungen. Ganz unversehrt blieb die bis auf einen Leibschurz völlig nackte, etwa ein Meter große Gestalt eines Leprakranken. Das Leiden ist in der Weise geschildert, daß der ganze Körper, Gesicht, Arme, Brust besät ist mit einem fleckenartigen Ausschlag (siehe Figur 85). Von irgendwelchen Mutilationen sieht man nichts.

Einen weiteren Fund machte ich erst kürzlich in der prachtvollen Normannenkirche in Monreale oberhalb Palermos.

Die umfangreichen, im Jahre 1182 vollendeten Mosaiken von hervorragender Erhaltung und Leuchtkraft bilden Szenen aus dem Alten Testament und aus dem Leben des Heilandes ab. Auf diesen Seitenschiffflächen sehen wir nun mehrere Krankheitsdarstellungen, die uns besonders deshalb interessieren, weil die Künstler,

mehr wie es in der gleichzeitigen Kunst üblich, nach Realistik streben. Das geht am deutlichsten aus der Schilderung des Wassersüchtigen hervor. Viel mehr als dies aus der schwachen, nach Zeichnungen ausgeführten Reproduktion des Benedetto Gravina hervorgeht, drängt sich der kolossale wassersüchtige Leib des Erkrankten vor*). Zur Charakterisierung der Heilung der verdorrten Hand stützt der gelähmte Jüngling seine schlaff herunterhängende Hand dicht unter dem Gelenk mit der anderen. Dieselbe Szene wird in der Kâhrié-Moschee weniger naturwahr gezeigt. Hier ist eine Art von Krampfstellung geschildert; die Hand hängt nicht herunter, sondern die Finger der ausgestreckten Hand stehen gespreizt, die andere Hand stützt den gelähmten Arm am Ellenbogengelenk.

An zwei Stellen sieht man nun den Heiland vor Leprösen Wunder tun. Einmal vor einem einzelnen Manne, der nackt, nur mit einem umgeworfenen Mantel so notdürftig bekleidet ist, daß man den mit braunen Flecken übersäten Körper genügend mustern kann. Christus streckt heilend die Hand aus.

Schräg gegenüber an der Wand des linken kleineren Kirchenschiffes aber befindet sich ein auffallendes und wichtiges Mosaikbild. Wir sehen zu Jesus dem Helfer eine ganze Anzahl Lepröser aus einem Hause herauseilen. In dichtgedrängter Schar verlassen die über und über mit den typischen Flecken versehenen zehn Kranke ihr Lepraheim. Mutilierte sind nicht darunter. Die Architektur des Hauses läßt an ein größeres Krankenhaus denken (siehe Figur 86).

Man wird noch nach frühen Mosaikbildern von diesem Gesichtspunkte aus suchen müssen, welche den Beweis erhärten werden, daß der Kunstausdruck für Lepra im Mittelalter die Fleckform war.

Wilpert**) erwähnt drei Fresken vom dritten Jahrhundert aus den Katakomben. Die Darstellung ist stark verdorben und wir ersehen nur so viel, daß die Anordnung stets die gleiche ist: Christus spricht und der Aussätzige bittet um die Gnade der Heilung. — Die Künstler hielten sich also streng an die Evangelisten; Markus (1, 40/42),

*) Benedetto Gravina, Abbate Cassinese, Il Duomo di Monreale, 1873.

**) Joseph Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde; 28 f. Freiburg 1891.

Matthäus (8, 3), Lukas (5, 13), erwähnen zwar, daß Christus den Aussätzigen berühre, ohne aber den von ihm berührten Körperteil näher zu bezeichnen. Um aber eine Verwechslung mit der Blindenberührung zu vermeiden, malten die Künstler Christus nur in der Form des Redenden*). Die knieenden Aussätzigen zeigen keine Spuren der Krankheit.

Soweit ich den Bilderschmuck der Katakomben sowohl wie der frühen Kirche überhaupt studieren konnte, befinden sich unter diesem nur selten Darstellungen aus unserem Interessenkreise. Im Cubiculum Santa Domitilla aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts befindet sich Hiob zufälligerweise ganz in der Nachbarschaft der Heilung eines Aussätzigen. Eine besondere Charakteristik des auf einem Erdhaufen Sitzenden findet jedoch nicht statt. Michel (Gebet und Bild) erwähnt vier Aussätzigenheilungen. Soviel aber scheint sicher, daß wenn eine Charakteristik der Krankheit überhaupt erstrebt wurde, diese nur durch Flecken angedeutet wurde. Auch die Illustratoren von Manuskriptwerken begnügen sich hiermit. Da ihnen jedoch eine solche Charakterisierung zu dürftig erschien, so gaben sie noch eine charakteristische, allgemein verständliche Note gelegentlich hinzu: es war dies die Lazarusklapper. So sehen wir auf unserer Abbildung der Miniatur aus dem chirurgischen Kodex des Bischofs Theoderich (Original in Leyden) den Kranken mit der Klapper (siehe Figur 84). Der Arzt selbst im roten Talar wendet sich von dem Kranken ab, weil er eine Ansteckung befürchtet. Immerhin ist diese Klapper in der italienischen Kunst auffallend selten zur bildlichen Verwendung gekommen. Unter den Attributen der Heiligen fehlt sie merkwürdigerweise ganz (siehe unten).

Aus der Betrachtung des überall zerstreuten Materials scheint mir nun es sichergestellt, daß die künstlerische Marke für den Aussatz die exanthematische Form war bis hinein in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Hier nämlich tritt in Konkurrenz zu der in allmählicher Abnahme begriffenen Volkskrankheit eine neue Plage, »die bösen Blattern, die Franzosenkrankheit«. Da diese auch mit

*) Carl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905.

allgemeinen Ausschlägen einherging, so wurde das künstlerische Bild verwischt und man mußte sich, wenn man eine deutliche Kunstsprache reden wollte, nach anderen Mitteln der Darstellung umsehen. Solche waren nun bei dem Aussatz in der Mutilation und den schweren



Kupferstichkabinett Berlin

Fig. 87. Hiob.
Farbiges Flugblatt um 1500.

Knochenveränderungen gegeben. Wir können also im großen und ganzen die Meinung vertreten, daß die Darstellung eines universellen Ausschlages bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Lepra bedeutete, daß von da an aber die Differenzialdiagnose eine sehr schwierige wird und tatsächlich auch zu Kontroversen geführt hat.

Die Bedeutung dieser Frage vom medizin-historischen Standpunkt aus wird uns klar bei der Betrachtung eines frühen Flugblattes, welches mit großer Wahrscheinlichkeit um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist (siehe Figur 87). Es stellt den armen Hiob vor, wie er, auf dem Miste sitzend, vom Satan gründlich vorgenommen wird; gewissermaßen ein unglückliches Wettobjekt zwischen himmlischer und teuflischer Machtsphäre. Nach der naiven Darstellungskunst jener Zeit sehen wir Hiob sogar zweimal in seiner mit Schwären bedeckten Nacktheit. Im Hinterplane sieht er seine Schlösser und Häuser in Flammen aufgehen, dabei schmäht ihn noch sein Weib. In voller Größe über und über besät mit kreisrunden, gelbbraun gefärbten Flecken, die keine Stelle des Körpers verschont lassen, nimmt er die Mitte des Blattes ein. Genau nach biblischer Schilderung hat der Holzschneider die Entstehung dieser Geschwüre drastisch dadurch darzustellen gewußt, daß der Satan ihn packt und mit einer vielköpfigen Stachelgeißel schlägt. Dabei kann sich der naive Künstler jedoch durchaus nicht irgendwelche Verdienste mit Bezug auf eigene Erfindung zuschreiben, denn er verfolgte nur traditionelle Überlieferungen; wir finden dieselbe Illustrierung der Bibelstelle nachher häufig in gleicher Manier. Meist schwebt Satan in den Lüften. (Siehe die Zeichnung von Hans Schaeufelein oder die bekannte Illustration aus des Hans von Gersdorf: »Feldbuch der Wundarznei«, wo außerdem noch sein höhnendes Weib ihm den wohlgemeinten Ratschlag gibt: »Segne Gott und stirb«) (siehe Figur 88).

Dürer hat in seinem bekannten Gemälde aus dem Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (siehe Figur 89) mit der vollendeten Resignation, die er dem gottesfürchtigen Hiob gegeben hat, eine geringere Charakterisierung der Krankheit verbunden. Den Brand seiner Leiden erträgt er mit stoischem Gleichmut; diese innerliche Verklärtheit wird dadurch meisterhaft zum Ausdruck gebracht, daß er auf die heroische Behandlung der Gattin, die ihn mit kaltem Wasser übergießt, auch nicht im geringsten reagiert.

Sahen wir so, daß die fehlende Krankheitsschilderung auf den

frühchristlichen Gemälden, Fresken und Plastiken einerseits auf der rein symbolischen Auffassung der Kunst jener Epoche beruhte, so kommt noch ein Punkt hinzu, der uns früher Leprabilder beraubt. Jene Zeit liebte es, die Wunder des Herrn im Momente der Betätigung als schon geschehen zu schildern. Der Schlußakt des Wunders wird geschildert; das sehen wir am deutlichsten bei der Heilung des Gichtbrüchigen: es wird dieser immer in der Weise geschildert, daß er geheilt, sein Bett auf dem Buckel, nach Hause geht. Dasselbe gilt von der Heilung der Blutflüssigen und des Blindgeborenen. Dieser Standpunkt hält sich zunächst jahrhundertelang. Und auch in den späteren Monumentalwerken wirkte die Tradition so stark noch nach, daß wir vergeblich auf der Suche nach Krankheitsschilderungen die Wundertaten der Heiligen durchmustern. Ausnahmen bestätigen allerdings die Regel, und das gilt auch mit Bezug auf die Lepra und ihre von uns behauptete primäre und generelle Schilderung in Fleckenform.



Fig. 88. Hiob.
Zeichnung von Hans Schäufelein.

Wenn wir uns nun wieder der Abbildung unseres Flugblattes zuwenden, so erkennen wir im Vordergrunde desselben zwei Bittflehende, welche derselben Hiobskrankheit Opfer sind. Die Blattern haben auch hier die Körper ergriffen, sowohl den eines Mannes, wie auch den eines nackten Knaben. Die Zeichnung ist eine so oberflächliche und verrät eine geringe Subtilität der Ausführung (die Flecken stehen selbst auf den bekleideten Stellen), aber es scheint doch so, als ob der Maler bei dem knieenden Manne hat andeuten wollen, daß ein Haarausfall vorhanden ist und daß an der Stirn

und am Kopfe solide Erhabenheiten, knotige Exkreszenzen vorhanden sind.

Trotz alledem bin ich nicht ganz davon überzeugt, daß dieses Flugblatt, bei dem leider Gottes das Bittgebet unten abgeschnitten ist, eine Anrufung gegen den Aussatz bezweckte, sondern ich neige eher dazu, in ihm eins der Erstlinge der Syphilisdarstellung zu sehen. Es fällt seine Entstehung in eine Zeit, in welcher der Aussatz seine akuten Schrecknisse verloren hatte, und die ganze leidenschaftliche Darstellung dieses Flugblattes stimmt mehr überein mit der plötzlich einsetzenden »grausamlichen« Franzosenkrankheit. Es ist in kunsthistorischer Beziehung nicht ohne Analogon, daß das Arbeitsgebiet eines Heiligen je nach Bedürfnis sich erweiterte und veränderte; und so sehen wir denn auch, daß der heilige Job, der ausschließlich zunächst ein Patron der Aussätzigen war, etwas später, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, auch von den Syphilitischen in Anspruch genommen wird. In der Chronik meiner Vaterstadt wird die neue Seuche schon 1499 die Sankt-Jobs-Krenckde genannt*). Und der Pfarrer Berler von Ruffach schrieb in seiner Chronik um 1510: »Mit dieser Krankheit (Lues) vermeinen ettliche, haben die Teufel den heiligen Job getroffen.«

So schmückt zum Beispiel ein ähnliches Flugblatt (Schreiber 1574) und ein von Sudhoff schon erheblich früher angesetztes, bei Johann Winterburg in Wien erschienenes Blatt**) ein beinahe gleicher Holzschnitt mit der Überschrift: »Fuer die Platern Mala frantzosa«.

Wir werden nun sehen, daß vom sechzehnten Jahrhundert an mit dem großen Wirrwarr unter den verschiedenen Erkrankungen und der großen Konkurrenz der Heiligen eine einheitliche Auffassung auch der künstlerischen Darstellung nicht mehr möglich ist.

Es wäre ja nun ein bequemer Ausweg aus dieser Verwirrung, wenn wir die malerische Notierung einer leprösen Knochendestruktion

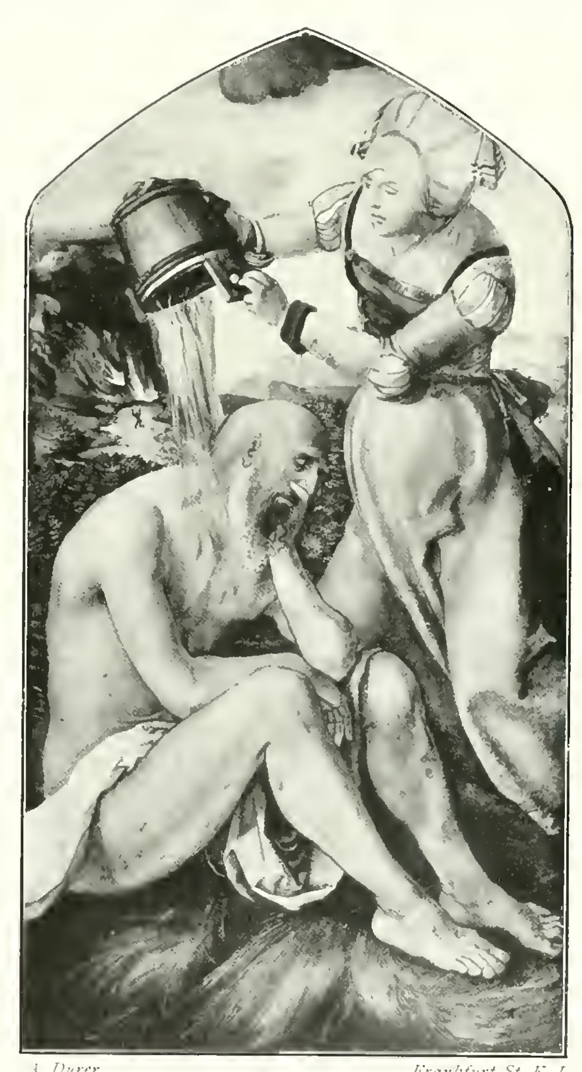
*) Siehe Cronica van der hilligen Stat Coellen 1499; f. 344 c.

**) Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur aus den Jahren 1495 und 1496.

als Folge der Konkurrenz mit der Lues statuieren könnten, aber schon unter den frühesten Dokumenten und sicherlich vor einer noch so früh angesetzten Luesepidemie finden wir gelegentlich auch die bildliche Mutilation.

Gerade bei Werken von bedeutender künstlerischer Hand, die um die Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert entstanden und doch jedenfalls Meisterwerke der Frührenaissance sind, liegen charakteristische und unzweifelhaft gewollte Schilderungen der Knochenmutilation vor.

Da wenden wir uns zunächst einem Werk des Botticelli zu, welches das Reinigungsopfer des Aussätzigen zum Inhalte hat, und welches, wie mir scheint, bisher trotz seines vielversprechenden Vorwurfs dem medikoartistischen Spürsinn entgangen ist.



A. Durer. *Frankfurt St. K. I.*

Fig. 89. Hiob.

Genau dem päpstlichen Throne gegenüber, eingefügt zwischen der Taufe Christi von Perugino und Domenico Ghirlandajos Berufung der ersten Jünger, befindet sich Botticellis bekanntes Meisterwerk in der Sixtina. Der Inhalt dieses großen Gemäldes zerfällt in die sogenannte Versuchung Christi mit der schließlichen Illustration des: »Hebe dich weg von mir, Satan!« Doch diese Versuchung Christi erfüllt nur den Hintergrund des figurenreichen Gemäldes. Die ganze

Vorderszene nimmt eine alttestamentarische Darstellung ein, die einzigartig in der ganzen italienischen Kunst ist und deshalb auch lange unerkannt blieb*).

Zugrunde gelegt ist das Kapitel 14 aus dem 3. Buch Moses. Wir lassen hier zum Verständnis des Gemäldes den Beginn der vom sanitätspolizeilichen Standpunkt interessanten Bibelstellen folgen, um Botticellis Fresko wenigstens einigermaßen dem Verständnis näher zu bringen:

»Das ist das Gesetz über den Aussätzigen, wenn er soll gereiniget werden. Er soll zum Priester kommen.

3. Und der Priester soll aus dem Lager gehen und besehen, wie das Mal des Aussatzes am Aussätzigen heil worden ist.
4. Und soll gebieten dem, der zu reinigen ist, daß er zween lebendige Vögel nehme, die da rein sind, und Zedernholz und scharlachfarbe Wolle und Ysop.
5. Und soll gebieten, den einen Vogel zu schlachten in ein irden Gefäß über frischem Wasser.
6. Und soll den lebendigen Vogel nehmen mit dem Zedernholz, scharlachfarbe Wolle und Ysop, und in des Vogels Blut tunken, der über dem frischen Wasser geschlachtet ist.
7. Und besprengen den, der vom Aussatz zu reinigen ist, siebenmal; und reinige ihn also, und lasse den lebendigen Vogel ins freie Feld fliegen.«

Es ist natürlich kaum möglich, auf einer Ebene die Vielgestaltigkeit der Handlung zum Ausdruck zu bringen, und dabei hat sich der Meister noch in vieler Hinsicht künstlerische Freiheiten genommen. Wir sehen da im Hintergrunde zunächst einen prächtigen Renaissancebau, vor welchem ein großer Altar mit loderndem Feuer errichtet ist. Die Fassade dieses im Hintergrunde sichtbaren Gebäudes ist die später leider verbaute Front des Hospitals zum Heiligen Geist; das in Mengen verbrannte Zedernholz reinigt die durch den Aussätzigen verpestete Luft. Eine schöne große Frau schleppt auf dem

*) Siehe Ernst Steinmann, Botticelli. Bielefeld 1904.



Botticelli *Cappella Sistina, Rom*

Fig. 90. Das Opfer des Aussätzigen
(im Hintergrund das Hospital zum heiligen Geist).

Kopfe neues Material hinzu. Doch nahm der Künstler statt des alttestamentarischen Hysopus mehr die myrrhenartige Mortella, deren reinigende Kraft beliebter war*). Die Frau des Aussätzigen bringt von links her mit einer irdenen Schüssel zwei lebende Hühner herbei; sie will zum fließenden Wasser, um nach der Vorschrift das eine schlachten, das andere fliegen zu lassen. Der Aussätzige selbst naht, von zwei Freunden unterstützt, und steigt eben zum Altar heran. Nach der Schilderung Steinmanns trägt er noch die Spuren des überstandenen Leidens im Gesicht.

Den Vordergrund erfüllt nun die Entgegennahme des in goldener Schüssel befindlichen Vogelblutes durch den Hohenpriester. Dieser taucht eben einen Strauß Mortella mit rosafarbener Wolle umwickelt in die Schüssel, um den Aussätzigen siebenmal zu besprengen und ihn dann gereinigt der Welt wiederzugeben. Steinmann gibt an, daß dieses Gemälde eine prunkvolle Ovation für den Papst Sixtus IV. war, dessen neuerbautes Spital auch den Opfern des schrecklichen Aussatzes Aussicht auf Heilung bieten sollte. Dabei gehörte Sixtus IV. dem Franziskanerorden an, dessen Gründer seine Laufbahn mit der Pflege der Aussätzigen begann, nachdem er seinen Ekel gegen diese Krankheit überwunden hatte. In der Umgebung sehen wir, historisch beglaubigt, den späteren Papst Julius II. und einige mehr oder weniger sicher festgestellte Zeitgenossen porträtiert. Alle waren wohl Mitglieder der Bruderschaft von Santo Spirito, die der Papst nach Vollendung des Spitals gegründet hatte.

Alle zum Teil symbolisch aufgefaßten Figuren des Gemäldes richtig aufzulösen, ist bisher nicht gelungen. Ist der kleine nackte traubenschleppende Knabe, der mit einer Schlange kämpft, und der in seiner Stellung einer antiken Plastik ähnelt, nur dekorative Füllung?

Uns interessiert nun in erster Linie der Aussätzige. Der Vergleich mit den anderen Porträtköpfen lehrt, daß hier kaum ein besonderer Krankheitszustand geschildert wurde. Der Nachbar sieht mindestens so elend und traurig aus. Von den Zeichen dieser

*) Siehe auch Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Leipzig 1903.



Fig. 91. Der Aussätzige mit der mutilierten Hand.
Detail von Fig. 90.



Pietr del Don *Neapel, Mus Nazion.*

Fig. 92. Der heilige Martin.

Krankheit, die sich im Gesicht äußern und die Guy de Chauliac als charakteristisch schildert, fehlen eigentlich alle. An erster Stelle die rundliche Veränderung der Augen und Ohren statt der elliptischen Form, die Auftreibung der Augenwimpergegend und die Haarlosigkeit, ferner die Anschwellung und die Tortura der Nase, die fahle Mißgestaltung der Lippen (Foeditas labiorum) und der starre wilde Blick. Erst die genaue Betrachtung des Details zeigt nun, daß Botticelli wenigstens den Versuch gemacht hat, den Aussätzigen als solchen zu charakterisieren, und daß er sich dabei nicht an die Bibel gehalten hat, obwohl es koloristisch nahe lag, etwas vom Blutopfer zu nehmen und es dem Gereinigten auf den Knorpel des rechten Ohres und auf den Daumen seiner rechten Hand zu tun. Auch künstlerisches Interesse lag vielleicht vor, wenn Botticelli sich nicht an das Bibelgesetz hielt: »Am siebenten Tage soll er alle seine Haare abscheren, auf dem Haupte, am Barte, an den Augenbrauen.«

Der Künstler gab diese Momente auf und charakterisierte den geheilten Aussätzigen ausschließlich durch seine linke Hand. Wir haben schon an anderer Stelle einmal auf das Eigenartige der Hand- und Fußschilderung Botticellis hingewiesen. Die Finger und Zehen machen oft den Eindruck, als wenn sie von Gichtbrüchigen herrührten. Ostentativ aber zeigt dieser Geheilte seine linke Hand, an welcher sämtliche Mittel- und Endphalangen fehlen. Das scheint den

bisherigen Beobachtern entgangen zu sein. Wir sind nun weit entfernt, dieses Wie-Abgeschnittensein der Finger als naturalistische Wiedergabe einer leprösen Hand anzuerkennen. Wir müssen aber bedenken, daß der Künstler die Aufgabe hatte, das Wunder einer Leprareini-



Baseler Schule um 1450 *Basel*

Fig. 93. Der heilige Martin mit einem Leprösen.

gung zu schildern. Deshalb konnte er nicht das typische Krankheitsbild geben, sondern er wollte offenbar ausschließlich den Defekt zum Ausdruck bringen. Denn die Wunderkraft mochte genügen, eine Heilung zu bewirken, nicht aber einmal verloren gegangene Glieder neu zu ersetzen. Daß dem Maler selbst dieser Naturalismus,

wie es scheint, als gewagt erschien, kann man daraus schließen, daß er diese Verstümmelung der Hand wieder durch die Faltengebung des Gewandes zu mildern suchte.

Im Gegensatz hierzu hat Pietro del Donzello auf seinem Rundgemälde, das jetzt im Nationalmuseum in Neapel ist (siehe Figur 92), die Hand des Bettlers in ihrer verstümmelten Form so in den Mittelpunkt gestellt, daß sie auffällig genug als Zeugnis der künstlerischen Darstellung der Mutilation gilt. Doch auch hier bedarf es der Einschränkung. Der nackte Körper des Bettlers läßt alle sonstigen Krankheitssymptome und Aussatzmarken vermissen. Die isolierte Handverstümmlung könnte auch die Folge etwa einer Verbrennung sein. Auch auf anderen Gemälden, auf denen der heilige Martin mit Schwertstreich seinen Mantel teilt, haben die Künstler die almosenfordernden Bettler mit allerlei Äußerlichkeiten von Siechtum und lepröser Krüppelhaftigkeit begabt (siehe Figur 93).

So fanden andere Autoren*) auch die Bettler auf Peter Paul Rubens »Heiligem Martin« (siehe Figur 94) mit charakteristischen Effloreszenzen der Lepra bedeckt. Bekannter noch ist übrigens des van Dyck Kopie dieses Gemäldes für die Kirche von Saventham. Gegen alle diese mehr oder weniger idealen Krankheitsschilderungen berühren die Verse des Konrad von Würzburg (gestorben 1287) wie eine wissenschaftliche Krankheitsschilderung:

Sin lip der wol gehandelte
wart vil schiere dô geschlagen
mit dem vil armen siechtagen
den da man heizet miselsucht.

Und weiter:

die lûtersueze stimme sin
wart unmâzen heiser,
im schuof des himels keiser
grôz leit an allen enden.
an fuezen unde an henden
wâren in die ballen
so genzlich in gevallen usw.

*) Siehe Henri Meige, Nouvelle Iconogr. de la Salpêtrière 1897. Paul Richer La Lèpre dans l'Art et la Médicine 274 bis 313.

Dagegen ist in Hartmanns von der Aue »Armem Heinrich« nur eine ganz oberflächliche Schilderung gegeben. Hiobs Leiden werden da zum Vergleich herangezogen:

> »Doch da man wahr die Schwaren nahm,
> Die Schand an seinem Leibe,
> Da ward er Mann und Weib so sehr verhaßt,
> Wie ehedem er allen Menschen war genehm.«

Von den frühzeitlichen Lepradarstellungen ist eine zu berechtigtem Ruhme gelangt. Ist sie doch charakteristisch sowohl in der Malweise als auch besonders dadurch, daß es sich hier nicht um eine Heiligenheilung oder etwas Ähnliches handelt, sondern eher um eine Allegorie. Ich meine die Lepragruppe auf dem berühmten Triumphzuge des Todes an der Längswand des stimmungsvollen Campo Santo in Pisa. Diese herrliche und in ihrer ganzen Ursprünglichkeit erhaltene Anlage nimmt aber den Besucher dermaßen gefangen, daß die Einzelheiten der Fresken verblassen und nicht recht zur Geltung kommen. Derjenige, der wie ich die Details aus Photographien vorher kannte, wird demnach von den vielfach schlecht restaurierten Gemälden arg enttäuscht sein. Der Maler unserer Gruppe, wahrscheinlich Orcagna, hat da auf traditioneller Grundlage den Triumphzug des Todes gemalt. Ein Jagdzug, an dem die Reichen jener Zeit teilnehmen, stößt plötzlich auf drei offene Särge; die Pferde scheuen, der Gestank der zum Teil schon verwesenden Leichen, in denen man noch drei Große der Erde erkennt, verpestet die Luft. Die obere Hälfte des Gemäldes wird von Eremiten und Anachoreten ausgefüllt, welche inmitten einer paradiesischen Umgebung ungestört ihre Tage verleben. Grauser Schrecken erfaßt natürlich die ganze Jagdgesellschaft, die Freude ist dahin, und der entsetzliche Gedanke, daß heute oder morgen von schmuckem Edelfräulein und galantem Ritter dieser grausige Rest bleiben wird, läßt alles erstarren. Das ist eine in so viele verschiedene Formen gekleidete Mahnung zu kirchlicher Askese, ein Hinweis auf die Nichtigkeit des Irdischen. Alles in allem eine veränderte Totentanzidee und eine ausgeführte Erzählung von den drei Lebenden und den drei Toten. Doch hat der Maler die Unbegreif-

lichkeit, die Göttlichkeit des höchsten Ratschlusses noch dadurch gesteigert, daß er dieser Gruppe von Lebensfreudigen eine andere gegenüberstellte von solchen, die vergebens nach dem Tode ver-



Hanfstaengl phot *Schloß Windsor.*

Fig. 94. Der heilige Martin.
Von Peter Paul Rubens.

langen. Denen ist der Tod eine unerreichbare göttliche Prophezeiung, erbettelt und erstrebt, doch nicht erreicht. So triumphiert der Tod auf der ganzen Linie. Wie konnte der Maler diese Todessehnsucht, diese erhoffte Erlösung von lebendiger Pein besser schil-



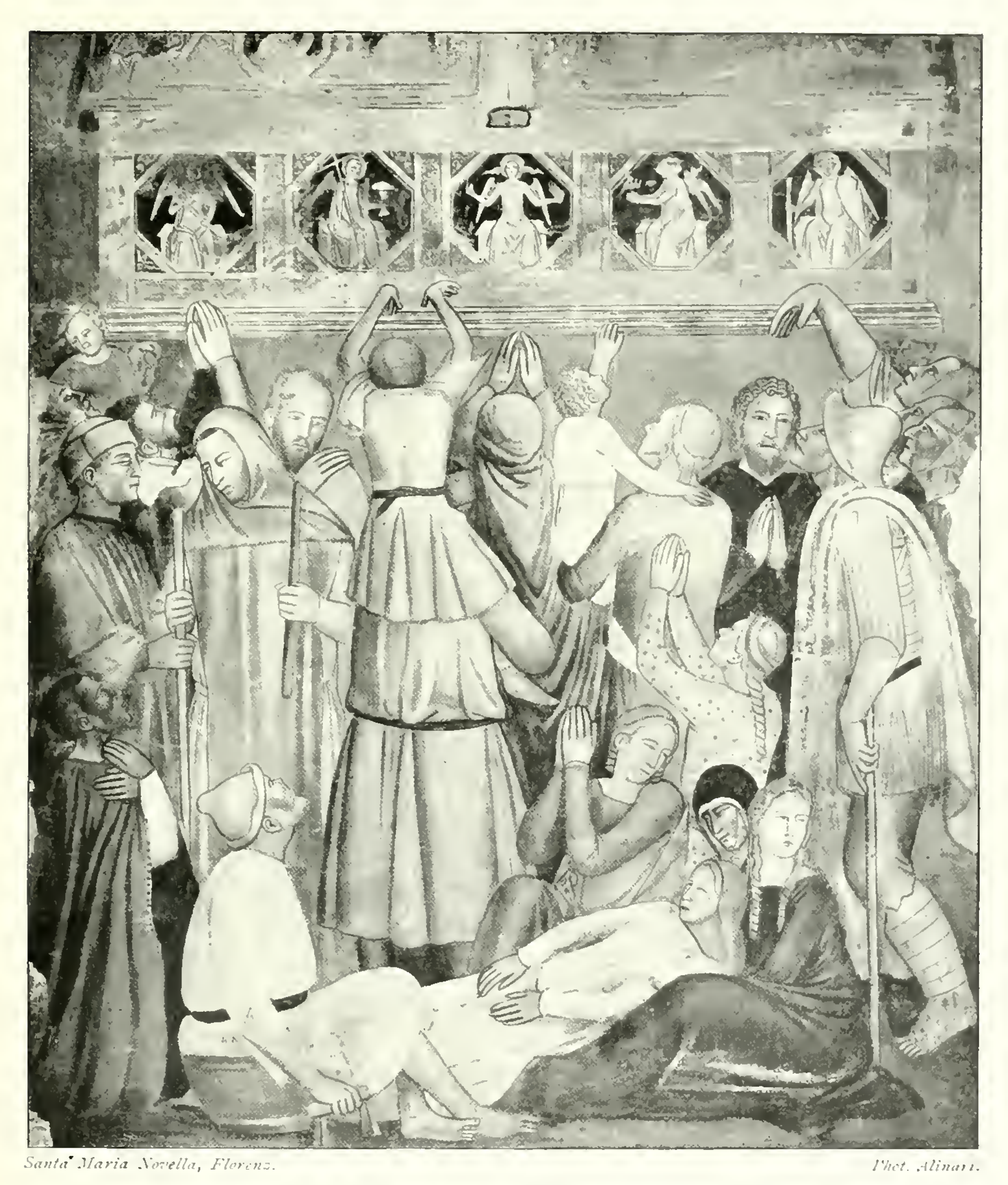
Fig. 95. Gruppe von Leprösen im Triumphzug des Todes. Von Andrea di Cione, genannt Orcagna († 1376).

dern, als indem er eine Gruppe von Aussätzigen malte? Die Ausführung dieser Gruppe scheint mir nun von einer vollendeten Realistik im Detail sowohl als auch in der malerischen Ausdrucksweise des Gewollten. Das Gemälde aber als Ganzes verliert durch die noch ganz mittelalterlich gehaltene Anordnung und Gliederung des Stoffes. Die Todessehnsucht dieser Krüppel hat ihre Verbildlichung gefunden durch die parallele Stellung der ausgestreckten, zum Teil mutilierten Arme mit der Tendenz aller, auch der gelähmten Glieder nach vorne. Die charakteristischen Merkmale der Lepra sind in dem vielgestaltigen Bilde wiedergegeben. Die Verstümmlung der Extremitäten, der Verlust der Nase, die Klauenhandstellung, die Erblindung, das Löwenantlitz und mannigfache andere Äußerungen von Lähmungen sind charakteristische Zeichen dafür, daß hier Lepröse gezeichnet werden sollten. Besonders der starre, wilde Blick und die Rundheit der Augen, so wie das Schmalwerden der noch erhaltenen Nase ist hier offenbar absichtlich betont. Mit dieser rücksichtslosen Realistik verglichen erblassen alle andere Lepradarstellungen.

Im Palazzo Sclàfani in Palermo befindet sich hinter verschlossenen eisernen Gardinen im Hofe eines jetzigen Militärspitals das Riesengemälde eines Malers, dessen Name nicht bekannt ist, obwohl er sich in der Ecke selbst deutlich genug mit Malstock und Farbglas porträtiert hat. Ein Riesenroß trägt den Tod, der auf Glückliche und Unglückliche seine Pfeile schießt. Der Einfluß des Pisaner Gemäldes ist fraglos; Jagd und fröhlicher Gesang von Edelleuten und Großen der Welt ist eindrucksvoll geschildert. In der Ecke links hinkt auf Krücken ein Mann, der die Haltung des Leprösen und das Gesicht der Nasenlosen von der Pisaner Freske zur Schau trägt.

Die Darstellung einer leprösen Nasenverstümmlung befindet sich in Florenz in der sogenannten Spanischen Kapelle der Santa Maria Novella (siehe Figur 96). Unter den zahlreichen Heilungsbedürftigen, welche hier zum heiligen Dominikus wallfahren, ist auch ein Lepröser. Da er nicht mehr stehen kann, hat er sich unter seinen Sitz eine Holzprothese angeschnallt, mit deren Hilfe und zweier Bänkchen er sich fortbewegt; dabei ist der Ärmste

noch erblindet und zeigt, im scharfen Profil gezeichnet, den vollkommenen Verlust der Nasenweichteile. Henri Meige, der zuerst die



Santa Maria Novella, Florenz. *Phot. Alinari.*

Fig. 96. Taddeo Gaddi (?). Wunder des heiligen Domenico.

Aufmerksamkeit auf diesen eklatanten Fall gelenkt hat, betont auch noch, daß die geschwollenen Füße Opfer der Mutilation geworden sind.

Ob der vollkommen an Händen und Füßen gelähmte Knabe, der auf dem Rücken getragen wird, auch leprös ist, kann man nicht

sagen, jedenfalls ist sein rechtes Bein umwickelt und steht das Glied in Spitzfußstellung. Seine Hände und die Rechte einer jungen Frau zeigen die typischen Zeichen einer Radialislähmung. Unter der Masse von allerleid Leid ist noch ein Blinder charakterisiert, dem ein Dominikanermönch seinen Stab reicht; ein anderer Wallfahrer trägt die in der Darstellung beliebte Form geschwollener und offener Füße zur Schau. Im Vordergrunde liegt eine eben zu neuem Leben erwachte Jungfrau: ein Hinweis auf die Todeserweckung des Heiligen, die in Bologna von Tiarini in einem besonderen Gemälde verherrlicht ist. Unsere Freske, welche dem Taddeo Gaddi (gestorben 1366) zugeschrieben wird, verherrlicht den Erfolg des Ordensstifters Dominikus, der am 4. August 1221 erst gestorben war.

Allerhand andere italienische Kunstleistungen stehen in der naturalistischen Schilderung erheblich zurück. Wir erwähnen unter ihnen zwei Gemälde aus Florenz. Das eine in der Galerie Pitti von Allori: Julianus Hospitator überläßt einem Leprösen sein Bett. Der Aussätzige verkündet in Lichtgestalt entschwindend, daß diesem christlichen Ödipus (er findet seine Eltern im Bett seines Weibes und erschlägt sie, trotzdem er wegen dieser Prophezeiung in weite Ferne gereist war, worauf er büßend in die Wildnis flieht) seine Sünden vergeben sind. Wir erwähnen diese und ähnliche Sagen, um zu zeigen, daß nicht nur unsere heilige Elisabeth dem Aussatze den Glorienschein verdankt, sondern daß überhaupt die mittelalterliche Caritas in erster Linie am Probierstein Lepra ihren echten Goldgehalt erwies.

Andrea del Sarto malte die Szene, wie Philippus Benitius einem Aussätzigen sein Hemd gibt und ihn dadurch heilt. Wir zeigen auch noch aus den Uffizien ein Bildnis aus der Toskanischen Schule des sechzehnten Jahrhunderts, welches einen unbekannten Heiligen darstellt, wie er an allerlei Sieche Almosen verteilt. Der letzte dieser Männer sollte wohl als Miselsüchtiger charakterisiert werden: er zeigt ostentativ den vollkommenen Verlust seiner Finger. Ob der zur Seite hängende Gegenstand eine Klapper ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Alle anderen Bettler tragen allerdings deut-

lichere Bettelsäcke, auch spricht die Form mehr für eine Tasche (siehe Figur 97).

Die Reihe dieser italienischen Aussatzschilderungen läßt sich beliebig verlängern. Für uns aber hat es keinen Zweck, hier den



Brogi phot Florenz

Fig. 97. Heiliger mit Aussätzigen.
Toskanische Schule. Fünfzehntes Jahrhundert.

Versuch von Vollständigkeit zu machen, denn dem Charakter der italienischen Kirchenmalerei entsprechend, haftet der Zeichnung Symbolismus und Allegorie, Tradition und Schematismus an. Die gelegentlichen, schüchternen Versuche einer gesunden Realistik steigerten sich fast niemals bis zu dem Wagnis einer Naturabschrift.

Nachdem wir nun gesehen haben, daß die Künstler, namentlich

der frühen Zeit, die noch mehr im Banne der Symbolik lag, die Lepra traditionell dadurch markierten, daß sie über den ganzen Körper Flecke oder Geschwüre malten, werden wir uns konsequenterweise auch dazu bequemen, weniger charakteristische Darstellungen in diesem Sinne aufzufassen. So erwähne ich den Fresko des Cosimo Rosselli in der Sixtinischen Kapelle aus dem Anfange des Quattrocento (siehe Figur 98). Der nackte Mann, der sich hier Jesu knieend naht, ist über und über mit Flecken besät. Ein ähnliches Bild, vielleicht noch markanter, zeigt das Gemälde des Domizio di Bartolo aus dem Hospitale Santa Maria della Scala in Siena. Ein Jüngling, welcher sich im übrigen einer robusten Gesundheit zu erfreuen scheint, zeigt den großfleckigen Ausschlag. Neben diesem kauern am Boden noch zwei gelähmte Kranke.

Auch Raffael Sanzio hat der Lepra seinen Tribut gezahlt. Papst Leo gab ihm den Auftrag, für die Sixtinische Kapelle Kartons zu zeichnen, die als Modelle für Gobelins dienen sollten und die Taten der Apostel verherrlichten. Es handelt sich um die Darstellung der heilenden Apostel Petrus und Johannes an der Tempelschwelle; der am Boden kauernde, durch Petrus' Willenskraft bereits in die Höhe strebende gelähmte Kranke zeigt namentlich am linken Fuß und im Gesicht Symptome, die dem Arzte die Vermutung nahelegen, daß Raffael vielleicht unbewußt einen Aussätzigen porträtiert habe. Ähnliche, weniger charakteristische Darstellungen werden nun noch vielfach beim Kapitel der Behandlung durch Heilige und Laien besondere Erwähnung finden.

Wenden wir uns jetzt zu der Frage, ob auch bei deutschen Künstlern die Lepra Modell gesessen hat, so genügt der Hinweis auf die Elisabethdarstellungen. Diese Frau, die wegen ihrer vielen Betätigung auf dem Gebiete der Aussatzpflege sich in dem Maße die Bewunderung der Kirche und ihrer Zeitgenossen errungen hatte, daß sie kurz nach ihrem Tode kanonisiert wurde, schmückte im Bilde die Wohnungen des Mittelalters. Elisabeth, die Gemahlin des Landgrafen von Thüringen, die Tochter des Königs Andreas von Ungarn (1207–1231), wurde auf der Wartburg erzogen, in-

mitten einer durchaus weltlich gesinnten Umgebung. Sie aber neigte zu einer asketischen Frömmigkeit, die später ihren Höhepunkt erreichte unter dem Einfluß des ihr vom Papste Gregor IX. empfohlenen Beichtvaters, des Ketzerrichters Konrad von Würzburg. Ihre Ehe mit dem Landgrafen Ludwig war eine glückliche; er ließ ihr freien Spielraum in den Werken der Barmherzigkeit. Als 1227 ihr Gemahl auf einem Kreuzzuge gestorben war, wandte



Cosimo Rosselli *Rom, Sixtinische Kapelle*

Fig. 98. Die Bergpredigt. (Knieender Lepröser.)

sie sich ganz in ihrem Schmerze religiösen Übungen hin. In der Folge durch ihren Schwager, Heinrich Raspe, von der Wartburg vertrieben, nahm sie ihren Witwensitz in Marburg. Dort stiftete sie auch das Hospital. Die letzte Zeit ihres Lebens verbrachte sie in Nonnentracht in kleinbürgerlicher Zurückgezogenheit. Schon vier Jahre nach ihrem Tode wurde sie vom Papst Gregor heilig gesprochen, da auch ihre Gebeine wunderbare Heilungen vollbracht hatten. Doch auch schon zu Lebzeiten erzählt die Legende Wunder von ihr. Das poetischste ist das oft gemalte Rosenwunder; sie trägt heimlich im Winter den Eisenacher Armen Lebensmittel zu; ihr Gemahl, der sie in schneebedecktem Walde trifft, öffnet un-



Hanfstaengl phot. München
Fig. 99. Sancta Elisabet. Von Holbein dem Jüngeren.

gehalten den Korb mit Lebensmitteln und findet darin blühende Rosen (Fra Angelico). Ein andermal hat sie einen zugereisten Aussätzigen auf das Lager ihres Mannes gebettet. Der Landgraf, dem diese Form von Barmherzigkeit offenbar nicht zusagte, stürzt in sein Schlafgemach und reißt die Bettdecke von dem Aussätzigen weg, findet aber statt des Erwarteten ein Kruzifix.

Zahllos sind die Darstellungen von deutschen Künstlern, welche von den Wundertaten dieser Frau zu Kunstschöpfungen begeistert wurden. Die berühmteste Darstellung ist das Münchner Bild von Holbein dem Jüngeren. Dies Doppelbildnis der heiligen Elisabeth (Figur 99) und der heiligen Barbara erregt unser besonderes Interesse nicht allein wegen seines hohen künstlerischen Wertes, sondern auch aus medizin-historischem Grunde. Angeregt durch seinen Fund von drei Leprösen auf dieser Tafel gelegentlich eines Besuches der Pinakothek, spann Virchow sofort in dem einundzwanzigsten Bande seines Archivs aus dem Jahre 1861 den Faden der Erkenntnis weiter und betonte den Wert alter Gemälde für medi-

zinische und historisch-medizinische Forschungen. Wir sehen auf der Tafel das hohe und königliche Weib, wie sie von der Wartburg steigt, um ihre Schutzbefohlenen zu speisen und zu tränken. Zu Füßen der Heiligen konstatiert Virchow drei Lepröse und ein lepröses Bein, welches der Gelehrte in seiner pedantischen Anschauung nicht mit Sicherheit unterzubringen imstande ist. Auf den Gesichtern findet er braunrote Flecke, Erhabenheiten und defekte Augenbrauen, namentlich imponieren ihm die so typischen Hauterkrankungen bei dem Knaben, wie Virchow sie nicht besser in norwegischen Hospitälern gesehen hat. Auch die Frage, ob nicht vielleicht die Syphilis zu dem Bilde Modell gesessen hat, schneidet der Gelehrte an und verneint sie.

Meige hat nun schon darauf hingewiesen, daß Virchow bei seiner Schilderung einige Irrtümer unterlaufen sind. Allerdings hat Virchow in seiner absolut genauen und zuverlässigen Beobachtung Schwierigkeiten gehabt, das umwickelte Knie im Vorderplane richtig zu deuten. Und selbst Meige ist es in seiner sonst berechtigten Korrektur wiederum entgangen, daß das Bein, von dem Virchow nicht feststellen kann, wem es eigentlich gehört, sich auf der anderen Seite befindet. Vor mir hängt eine vorzügliche Kopie in Originalgröße; es läßt sich hier konstatieren, daß zunächst der im Hintergrunde sichtbare Mann keine ausgesprochenen Zeichen einer Erkrankung hat, und daß er mit Wahrscheinlichkeit das Selbstporträt des Malers darstellt. Zu beiden Seiten sieht man nun Gesichter mit ausgesprochen leprösen Erscheinungen. Der Jüngling, der ein großes Brot in Händen hält, welches er eben von der Heiligen empfangen hat, zeigt die großtuberöse Form des Aussatzes. Die zweite Hauptperson, der Elisabeth in die vorgehaltene Schale Wein gießt, hat tatsächlich ein etwas feminines Äußeres; die Hand und der Arm gehören mehr einer Frau wie einem Manne an. Im Gegensatz zu dem üppigen wallenden Haupt- und Barthaar des dahinter Befindlichen zeichnet sich dieser Kopf durch völlige Haarlosigkeit aus. Auch die Augenwimpern und die Augenbrauen fehlen. Auf dem Kopfe trägt die Person ein großes Pflaster aus Leinen. Die Infiltration des Gesichtes ist durch die starre Faltenbildung angedeutet.

Der Arm, das Gesicht und der sichtbare Nacken ist der Sitz von geschwürigen roten und bräunlichen Flecken. Von dieser Person, von welcher man annehmen muß, daß sie sich mit der anderen Hand auf den Erdboden stützt, ist sonst weiter nichts zu sehen. Und die Entscheidung, ob es eine Frau oder ein Mann sein soll, lasse ich mit Virchow offen. Nun wird aber vor der Säule noch ein umwickeltes Knie sichtbar, welches gleichfalls eitrig und geschwürig ist, und auf diesem Knie ruht noch eine Hand, welche keiner der sichtbaren Personen angehört und welche offenkundig mutiliert ist. Auf meiner Kopie sieht es aus, als wenn es eine rechte Hand wäre, von der man den Daumen und den vollkommen mutilierten Zeigefinger erkennt. Der Künstler wollte andeuten, daß sich hinter der Säule noch andere, wohl schlimmer aussehende Krüppel verbergen, und hat die großen Knochendestruktionen dem Anblick aus ästhetischem Grunde entzogen.

Eine Skizze desselben Malers zeigt uns die Heilige in einem Renaissancebau in der typischen Pose des Kannengusses; der ihr zu Füßen Knieende zeichnet sich auch durch Haarausfall aus und hat an seinem dürftigen Körper vielfachen Knotenausschlag (siehe Figur 100).

Die deutsche Schule hat schon vor Holbein in identischer Weise die Milch- oder Weinspenden der Elisabeth gemalt. Im Schloß Lichtenstein zu Augsburg befindet sich eine Elisabeth in Nonnentracht und mit der Gloriole, zu ihren Füßen eine Menge von Kranken. Auch im Kölner Museum ist der Gegenstand von altkölnischen Meistern behandelt und unter den beschenkten Kranken sind Aussätzige mit auffallenden Gesichts- und Augenveränderungen.

Der Reihe von Aussatzdarstellungen wollen wir hier noch ein schönes Werk des sympathischen Nikolaus Manuel Deutsch hinzufügen, welches im Basler Museum hängt und die Bezeichung der Anrufung der heiligen Anna selbdritt hat. Das Bild ist als großes Kunstwerk in der Weise komponiert, wie wir das von den Einblättern her gewohnt sind. In der oberen Hälfte des Gemäldes thront die Mutter Anna; sie sowohl wie auch die zu ihren Füßen knieende Maria haben große Folianten in den Händen, und das

Jesuskindchen weist mit dem Finger auf ein aufgeschlagenes Buch. Zu beiden Seiten stehen Heilige. Das nackte Bein des einen mit dem kleinen Engelchen beweist, daß dieser der heilige Rochus sein soll. Der andere Heilige ist gleichfalls als Pilger charakterisiert. In der darunter gemalten Schweizer Landschaft befinden sich nun



Zeichnung von H. Holbein. *Originalaufnahme Basel.*

Fig. 100. Elisabeth mit einem Leprösen.

rechts und links Gruppen von Gläubigen. Rechts sehen wir mit fröhlichen Gesichtern die Geheilten und die für ihre Errettung dankenden Stifter des Bildes in der typischen Tracht des Anfangs des sechzehnten Jahrhunderts. Den Gegenpart bildet eine Gruppe von vier Kranken. Die im Vordergrunde stehenden, eine junge Bürgerin und ein wenig bekleideter älterer Mann, sind nun in auf-

fallender Weise als krank geschildert. Wir müssen dabei bedenken, daß dem Maler eine natürliche, realistische und vielfach sogar bru-



Originalaufnahme Basel.

Fig. 101. Ausschnitt aus des Nikolaus Manuel Deutsch Anrufung der heiligen Anna selbdritt.

tale Schilderung eigen ist. Der große Kranke trägt beide verstümmelten und kranken Arme in einer Art von Mitella; beide Füße sind verwandelt in eine elephantiastische Masse, namentlich der

rechte zeigt kaum noch Reste einer Fußkontur. Der Körper ist besät mit einzelnen Flecken; an dem Gesichte, welches die durchgemachten Leiden verrät, fallen die Auftreibungen an der Vorderstirn und an den oberen Augengegenden auf. Sollte hier wohl sicher ein Endstadium der Lepra geschildert werden, so liegt die Vermutung



Fig. 102. Eine Heilige einen Aussätzigen badend.
Von Burgkmair.

nahe, daß die junge, auffallend blasse Frau, welche ostentativ mit der Rechten den bauschigen Puffärmel ihres linken Armes zurückstreift, um an der Beugeseite desselben ein dem Aufbruch nahes, großes Leprom zu zeigen, das Anfangsstadium der Erkrankung anzeigen soll. Die im Hintergrunde Stehenden sind weniger eingehend charakterisiert.

Einem langweiligen Schematismus wiederum verfiel ein Freund Albrecht Dürers, der Maler, Holzschneider und Graveur Hans Burgmaier (1473—1521). In seinem Leben der Heiligen mußte er eine ganze Kollektion Aussätziger malen. Das Thema der Bilderfolge war bestellte Arbeit. Zu Ehren Kaiser Maximilians I. sollte er die Heiligen malen, welche die Ahnen seines kaiserlichen Auftraggebers waren; daß er sich dabei einer Übertreibung schuldig machte, muß ihm natürlich verziehen sein, denn er zeichnete sowohl Heilige, die keine Verwandten des Kaisers waren, als auch Verwandte, die nicht heilig gesprochen. Auf über einem Dutzend Blätter unter hundertneunzehn kommen Verkrüppelte vor, in denen man die Opfer der Lepra gesehen hat und auch wohl sehen muß. Da gibt es eine heilige Jungfrau Veronika, welche einen Kranken übergießt. Der bekannte Thomas Becket von Canterbury vor einem badenden Leprösen; die heilige Äbtissin Segouleine badet einen Leprösen; die heilige Oda verteilt ebenso wie die heilige Elisabeth Brot an solche. Der heilige Ludwig IX. von Frankreich tritt an einen Tisch, an dem eine ganze Anzahl Kranker essen. Die heilige Itte verteilt Geld. Eduard der Bekenner und Edmund I. von England befleißigen sich ebenfalls dieser christlichen Kardinaltugend. Diese zahllosen Leprösen sind nun wissenschaftlich kritisiert und sondiert worden; doch scheint mir das eine ziemlich überflüssige gelehrttuerische Arbeit, denn schon auf den ersten Blick sieht man, daß sämtliche Kranke, wenn ich so sagen darf, über denselben Kamm geschoren sind. Man hat den Eindruck, daß der Künstler seiner



Colmar.

Fig. 103. Aus der Versuchung des heiligen Antonius. Ausschnitt. Von Matthias Grünewald (um 1515).



Madrid

Fig. 104. Die heilige Elisabeth.
Von Murillo (1618 bis 1682).

Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co. Dornach, Paris, New York

Phantasie freien Lauf ließ und aus Tradition und Beobachtung ein vielgestaltiges Bild von Krüppeltum frei komponierte.

Immer das gleiche Bild tritt in Erscheinung: kleine, mißgestaltene, mit Flecken am ganzen Körper bedeckte, herabgekommene Menschlein, deren Extremitäten teils fehlen, teils sonderbare Stellungen einnehmen. Irgendwelcher Wert ist dieser Krankheitsschilderung nicht beizumessen (siehe Figur 102).

Als Abschluß und Höhepunkt der deutschen Malschule wollen wir noch genauer ein Gemälde betrachten, welches, obwohl es ausgesprochen symbolischen Charakter trägt, alle anderen Krankheitsschilderungen an Naturalistik hinter sich läßt. Es ist das berühmte Gemälde von Matthias Grünewald in Kolmar.

Eins der seltenen Bilder dieses Meisters (1450 bis 1530), welches den sogenannten Isenheimer Altar (etwa 1515) zusammensetzt, beschäftigt sich mit einem Lieblingsthema der Kirchenmalerei, der sogenannten Versuchung des Antonius. Es ist damit natürlich nicht der 1231 gestorbene berühmte Franziskaner Antonius von Padua gemeint, sondern der Einsiedler, der Eremit, dessen Tod in der Thebaischen Wüste in das Jahr 356 verlegt wird. Zahllos sind die Darstellungen aus seinem Leben; besonders aber haben die Maler ihre Phantasie angestrengt bei der Darstellung der Versuchung des Einsiedlers und seiner Peinigung durch Dämonen. Des Hieronymus Bosch abenteuerliche Halluzinationen haben da noch lange Zeit nachgewirkt. Manchmal erscheint ein schönes nacktes, zuweilen gehörntes Weib, die ihn verführen will. Die Bäume und Felsen der Einöde nehmen gespenstische, geisterhafte Gestalten an. Der Teufel zwickt ihn und prügelt ihn während seines Gebetes. Unter diesen Schrecknissen und phantastischen Figuren, wie sie die tollste Fieberphantasie nur zeitigen kann, zieht nun eine in der linken unteren Ecke des Gemäldes befindliche Figur die medizinhistorische Aufmerksamkeit auf sich. Ein nackter Körper — eine Mönchkutte bedeckt nur noch Kopf und Schulter — krümmt sich da neben einem großen Folianten. Der mit ungewöhnlichem Naturalismus behandelte Leib ist nun der Sitz von Pusteln, Geschwüren und Infiltraten, die so natürlich gemalt



De Steckgens zyn seer verblyt: Als sy sien de Copper tyt: om te maken de kanne: ovan Vissker. Inventor
De Trommel sy dan reppen: met de clappen sy cleppen: en spelen oock met lamme: man fecit et excudebat

Visscher sec 1608 — Aus der Sammlung Dr Brettauer, Triest

Fig. 105. Umgang der Gilden und Leprösen.

sind, als wenn sie nur auf die Hand des Chirurgen warteten, um aufgeschnitten zu werden. Auch im Gesicht sind schwere Veränderungen wahrnehmbar. Man hat nun darüber debattiert, ist das Syphilis, ist das Lepra?*). Keller, der wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf dieses Gemälde gelenkt hat, will aus der Beschaffenheit der schweren Hautveränderungen die Lues mit Sicherheit erkennen, und er sieht in dieser Schilderung eine wertvolle Darstellung dieser Krankheit aus dem ersten Beginne ihres Erscheinens. Grünwald habe mit vollem Recht diesen neuentstandenen Krankheitsdämon auf die Tafel geworfen, und um die allegorische Idee zu betonen, diesem Wesen Vogelfüße gegeben. Henri Meige, der intimste Kenner dieser Verhältnisse, behauptet wiederum, daß es sich hier um eine ausgesprochene Aussatzschilderung handle. Dafür spräche auch mit Sicherheit der linke hochgehobene Armstumpf, der ein typisches Produkt dieser Krankheit sei. (Leider ist der Arm auf unserem Bildausschnitte in Wegfall gekommen.) Ich freue mich voll und ganz, mich hier mit Richer auf den auch schon anderweitig von mir verfochtenen Standpunkt stellen zu können, daß die Entscheidung dieser Frage aus der Oberflächenveränderung des Körpers allein unlösbar erscheint. Die Einzeleffloreszenz kann im Bilde einen unbestimmbaren Charakter haben, und die Körperreaktion auf ganz verschiedenartigen Reiz können sich ähneln. Ich hatte mich früher mit Henri Meige vorbehaltlos für den Aussatz entschieden, wegen der Mutilation und weil diese Krankheit in jener Zeit noch der konkurrenzlose Ausdruck war für allerlei Siechtum in der Kunst. Die Überlegung aber, daß dieser Antonius gleichzeitig noch der Patron der vom Antoniusfeuer, dem Ignis martialis, Befallenen war, bildet für mich in der Beurteilung dieser seltsamen Figur eine neue Komplikation. Das heilige Feuer, Ignis Sancti Antonii, Ignis infernalis, von den römischen Schriftstellern seit Celsus Ignis Sacer genannt, ist wiederum eine vieldeutige, wenig erforschte Krankheit, welche, von gangränösen Hautaffektionen begleitet, dem Milzbrandkarbunkel ähnlich verlief.

Die von dieser scheußlichsten aller Krankheiten Befallenen wurden

*) Siehe Richer, L'Art et la Medecine S. 307.

von den unerträglichsten Schmerzen gepeinigt, daß sie zähneklappernd Todesqualen erlitten. Das Fleisch fiel von den Knochen, der Geruch der Fäulnis umgab sie. Manchmal heilten die unglücklichen Opfer, nachdem ihnen Hände und Füße abgefallen waren. Der französische Arzt Read hat 1771 zuerst diese Verfaulung am lebendigen Leibe mit dem Mutterkornbrand in Beziehung gebracht. Über die Gründe dafür und dagegen wollen wir hier nicht verhandeln, sondern nur darauf hinweisen, daß gerade der heilige Antonius mit dieser Krankheit in intensivste Beziehung gebracht wurde, und daß wir noch eine Reihe von frühesten Einblattdrucken besitzen, auf denen mit dem Antoniusfeuer Behaftete, mit brennend dargestellten Händen, zu dem mit dem Antoniuskreuzstock und der Glocke Versehenen flehen. Ein Gemälde des Francesco Bonsignori stellt den Eremiten dar, wie aus der eigenen rechten Hand Feuerflammen lodern. Mir scheint, daß die Ideenverbindung vielleicht den Künstler zu dieser Darstellung veranlaßt hat, und daß er vielleicht, da er persönlich keine Gelegenheit mehr hatte, Kranke mit Antoniusfeuer zu sehen — die letzte große Epidemie war im Jahre 1347 —, schwere karbunkulöse und im Aufbruch begriffene Hautaffektionen überhaupt zur Darstellung brachte. Auch ist zu bedenken, daß im Volksbewußtsein überhaupt die Verheerungen des heiligen Feuers, die im günstigsten Falle die Überlebenden zu Krüppeln machte, Erinnerungsbilder hinter sich ließen, die sie mit anderen Krankheitsformen mischten, um dann das Bild tiefsten menschlichen Elends zu schaffen.



Rembrandt

Fig. 106. Der Leprose.

Die offenbar bravourös geschilderten Schmerzparoxysmen dieses

Kolmarer Patienten stimmen aber durchaus nicht zu dem meist schmerzlos verlaufenden Aussatz. Auch die Hand- und Fußfäulnis, das Abfallen des Fleisches von den Knochen auf dem Gemälde kann als realistische Schilderung angesehen werden. Schwankt so die Krankheitsätiologie, so gibt sie dem Medizinhistoriker eine geeignete Unterlage für eine medizin-historische Differentialdiagnose.

Unter den Elisabethdarstellungen darf Murillos großes Werk nicht fehlen. Allerdings enttäuscht dasselbe, vom Standpunkt der Krankheitsschilderung betrachtet, den Medizinhistoriker (siehe Figur 104).

Wohl bei keinem der Malgenies aller Zeiten kämpft die gesuchte Realistik des Gegenstandes so mit einer nivellierenden Politur des gut bürgerlichen Geschmackes. Trotz offenbarem Streben, Volksszenen zu malen aus den vorstädtischen Seitengassen, sind doch die Bilder salonfähig und, wie Richard Muther treffend bemerkt, haben die Bettlerjungen polierte Fingernägel. Und so dürfen wir auf seinen Hospitalbildern auch nicht eine kritische Sonde in die Schwären der einzelnen Kranken legen. Nur verklärte und idealisierte Gegenstände der Barmherzigkeit stellen seine Kranken vor.



Fig. 107. Cornelis Matsys c. 1540.
Aus der Krüppelserie.

Die flämisch-niederländische Malerei charakterisierte die Leprösen weniger durch die Körperveränderung als durch Kleidung und Klapper. Die Tatsache, daß letzteres Abwehrsignal auf allen frühen südlichen Kunstschilderungen fehlt, spricht eine deutliche Sprache. Wir sahen schon den Lazarus mit der Klapper sich dem Tisch der Reichen nähernd auf dem Gemälde von Valkerts (siehe Figur 54). Wir bringen noch Rembrandts Radierung vom Jahre 1631 und den Mönch mit der im Gurt steckenden Klapper aus der Krüppelfolge von Cornelis Matsys. Es existiert ein sehr seltenes Nürnberger Flugblatt vom Jahre 1493 (Abbildung bei Richer Figur 186), auf welcher Szenen aus dem Leben der »Sondersiechen« geschildert

sind. »Nun merckt ir fromme Christenleut, ob das nicht etwas Gutes bedeut, daß die von Nuremberg Fleißiglichen, alle Jahr den armen Sundersiechen, so köstlich essen und trinken geben, und auch zu Kleiden; auch daneben gab man denselben Mann und Frawen zwen Doktor die sie fleißig schauen, welches sei siech oder gesund.« Auf dem Bilde sieht man den Arzt mit vorgehaltenem Tuch, während der Prediger weniger ängstlich ist. Alle Kranken tragen nun zur Seite eine Lepraklapper.

Den Zusammenschluß der Leprösen erkennt man aus allerlei Veranstaltungen. So malte Vischer 1608 die echt holländische Szene des Ommegangs der Leprösen am Kopper maandag. »Met de clappen sy cleppen« (siehe Figur 105). Daß die aus der Gesellschaft Verstoßenen sich ihrerseits wieder zu einer Gemeinschaft zusammentaten, das lehrt das belgische Banner aus der Nationalbibliothek in Paris. In der Mitte der Seidenfahne vom Jahre 1502 steht Lazarus mit dem Nimbus und der Klapper, darum eine Guirlande von Wappen und Klappern*).

LUES

Wir gaben bei der Lepra hin und wieder schon Hinweise auf die bildnerische Darstellung der Franzosenkrankheit, und diese wollen wir noch etwas erweitern. Es liegt auf der Hand, daß malerische Darstellungen großen Stils kaum vorkommen dürften. Trotz der Sittenlosigkeit jener Zeit scheute man sich, eine Krankheit, die man sich aus öffentlichen Buhlhäusern holte und deren genitaler Charakter allgemein bekannt war, als malerischen Vorwurf zu verwenden. Unter den Erstlingen der Syphilisliteratur nimmt die Spitze der seltene Nürnberger Druck des friesischen Doktors Ulsenius ein, der bei Beginn der Epidemie vereidigter Stadtarzt in Nürnberg war. Diese muß 1496, als der Dichterarzt sein aus hundertzehn Hexametern bestehendes Gedicht mit der Überschrift Lichnica Genesis verfaßte, schon eine Zeitlang grassiert haben, bevor sich

*) Abbildung bei P. Richer Figur 187.

der Friese dazu aufschwang, seine Meinung über diese Krankheit den Nürnbergern und auswärtigen Kollegen mitzuteilen. Denn eine medizinische Wochenschrift existierte ja damals noch nicht. Es dauerte wohl auch eine Zeit, bis der junge Albrecht Dürer die Zeichnung zu diesem Gedichte gemacht hatte und das Ganze in der künstlerisch geschickten Form gedruckt war.

Von seiner italienischen Reise schrieb Dürer aus Venedig den 18. August 1506 nach Hause: »Saget nur unserm Prior mein willig dienst. Sprecht daz er Gott vür mich pit, daz ich pehüt werd und sunderlich vor den Frantzosen, wan ich weiß nix, daz ich beller fürcht wan schir iderman hat sy. Vil leut fressen sy gar hinweg, daz sy also sterben«*).

Außer den wenigen, meist kolorierten Nürnberger Exemplaren existiert noch ein späterer Augsburger Neudruck, der aber wahrscheinlich noch aus demselben Jahre stammt. Wenn wir uns zunächst die Zeichnung ansehen, so erkennen wir im oberen Drittel des Holzschnittes eine Sphära mit den eingezeichneten Sternenbildern. Beim näheren Betrachten finden wir dann einen Stern im Zeichen des Widders stehen, mehrere andere im Sternbilde des Skorpions; in der Mitte steht die Jahreszahl 1484. Diese Sternenzeichnung weist von vornherein darauf hin, daß ein Zusammenhang zwischen der Genitalseuche und der Sternenkonstellation angenommen wird. Die Astralätiologie feierte damals ihre höchsten Triumphe, und schon seit langem war auf die Konjunktion des Katharinentages des Jahres 1484 von den iatromathematischen Ärzten hingewiesen worden. Sudhoff erinnert in seiner eingehenden Würdigung dieser Verhältnisse daran, daß, wie ja auch aus jedem Aderlaßbilde ersichtlich ist, der schwarze Skorpion die Genitalsphäre beherrscht. Die Konjunktion des Saturn mit dem Jupiter im Sternenbilde des Skorpion wies demnach auf eine zukünftige Geschlechtspest hin, und es ist von größtem Interesse, daß der Professor der Astronomie, Magister Johannes Engel (Angelus) aus Ingolstadt, auf seinem »Laßzeddel« vom Jahre 1484

*) v. Murr, Jahrbuch zur Kunstgeschichte und Literatur X, S. 23.

schon über die große Konjunktur des Katharinentages unter anderem folgendes prophezeit: »Die Welt wird mit großem Krieg, Teuerung und Pestilenz und einer Lust zu großen Widerwärtigkeiten der christlichen Kirche überzogen werden. Auch wird die Neigung sein zu einer Geburt eines falschen Propheten, der widerwärtig wird der Lehre Christi (!). Und das alles soll geschehen nach Ausweisung der Astrologen innerhalb sechzig Jahre oder noch kürzer.« Das Nähere über diese Verhältnisse ersehe man aus des Göttinger Professors C. H. Fuchs Standardwerk*) und den graphischen und typographischen Erstlingen der Syphilisliteratur, die Karl Sudhoff in ungemein fesselnder Form und mit wissenschaftlicher Vertiefung behandelt hat**). Unter dem Sternenkreis erblicken wir nun einen Mann, der den Eindruck eines kranken Landsknechtes macht. Ein mächtiger, schwarzer Hut bedeckt den Kopf, an ihm weht eine große blaue Straußenfeder. Unter dem Schlapphut aber trägt der Kranke nach alter Sitte noch eine rote Kappe. Lange Locken von echten Haaren wallen ihm bis auf die Schultern, wobei wir uns daran erinnern müssen, daß der Haarausfall bei der Syphilis erst in späterer Zeit hinzukam. Ein Mantel bedeckt den Körper, doch werden die nackten Oberschenkel sichtbar und ein Teil der Arme. Im Gesicht, an den Armen und an den Oberschenkeln sind nun, genau entsprechend den früheren Aussatzschilderungen, rundliche Flecken eingezeichnet, welche an einzelnen Stellen noch durch Auftragen von Rot einen offenen und geschwürigen Eindruck machen sollen. Der braune Mantel ist inwendig mit Blau gefüttert. Zu beiden Seiten des Kopfes befinden sich Wappen, sowohl der Jungfernadler, als auch der halbe Kaiseradler. Zu Füßen des Befallenen liegt noch ein kleineres Sonnenschild. Was nun diese Zeichnung betrifft, die die Kunstwissenschaft mit Sicherheit dem Albrecht Dürer zuschreibt, so können wir heute noch, nach über vierhundert Jahren, die Verlegenheit des

*) C. H. Fuchs, Die ältesten Schriftsteller über die Lustseuche in Deutschland 1495 bis 1510, 1843.

**) Karl Sudhoff, Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur aus den Jahren 1495 und 1496. Siehe auch R. Blanchard, La Syphilis dans l'Art. Nouv. Icon. de la Salpêtr. 1903.

jungen Künstlers nachempfinden über die ihm gestellte Aufgabe. Auch er stand noch ganz im Banne der Tradition, malte ohne irgendwelchen Versuch der Charakterisierung der neuen Krankheit, wie man im alten Stile Aussatz und allerlei Krätze markierte. In seinem künstlerischen Dilemma und wissenschaftlichen Unerfahrenheit nahm er zu demselben Mittel seine Zuflucht, welches die Totentanzmaler veranlaßte, in ihrer Unkenntnis der Skelettbildung, den Knochenmann mit dem Totenlaken zu umhüllen. Auch Dürer bedeckte seine Unkenntnis, oder wenn man will seinen Unmut, im Wagen einer realistischen Wiedergabe mit einem großen Mantel. Der Inhalt des klassizistischen und schwungvollen Gedichts ist wissenschaftlich schon deshalb von großem Interesse, weil in ihm der erste Hinweis auf die Kontagiositätsquelle gegeben ist.

»Dijaculatur ovans mentagram viscida lichne,
Foeda lues, spurco primum contagia peni,
Crustosi (bene nota cano), nova semina morbi.«

Der Sinn des Ganzen geht darauf hinaus, daß unser Dichterarzt ratlos und hilflos der neuen Sternenkrankheit gegenübersteht und im dichterischen Geschwätz seine therapeutische Ohnmacht verbirgt. Sudhoff betont schon, daß dieses Carmen den Lesern, Ärzten und Patienten doch wirklich etwas zu wenig geboten habe, und so hat Ulsenius in der Augsburger Neuauflage desselben Jahres neue Schlußverse hinzugefügt, welche wenigstens religiöse Trostmittel anpreisen und einen Trunk aus dem Jordan.

Bei der Durchmusterung der frühesten Syphilisdarstellungen, welche als buchschmückende Titelblätter entstanden sind, sowohl des Sebastian Brant Eulogium 1496, als namentlich auch der mehrfachen Zeichnungen aus der deutschen und lateinischen Syphilisschrift des Joseph Grünpeck vom Jahre 1496, finden wir auf diesen allen, ebenso wie auf den religiösen Flugblättern der folgenden Jahre keinen originellen Versuch, das Krankheitsbild der bösen Blattern anders zu charakterisieren, als nach dem alten Schema des armen Hiob. Das einzige, was vielleicht erwähnenswert ist, ist eine Geste auf dem Titelbilde des Traktates von Joseph Grünpeck. Da knien

Theodoricus Ulsenius Phrisius Medicus Universis litterarum Patronis
in Epidimicam scabiem que passim toto orbe grassatur vaticinium dicat.

Nuper inauditam scabiem mutabile vulgus
Clamat: et arbitrio docti stipendia turbe
Murmurat: anguicomam crines scalpere Megera
Increvit: ignote nemo succurrere pesti
Nemo salutiferam novit conferre medelam
Inde neces dum nostra rotat corda Empiricis
Impunes pagit medicorum concio discors.
Talibus ut crucior populi clamoribus: ecce
Fessa soporiferam deposcunt membra quietem
Libera mens clarum speculatur in ethere phebum
Visus adesse deus qualis Cumea sacerdos
Intonat Eneadum dum ferrea corda remollit.
Non ego retrogrados flecto gyramine gressus
Roscida signifero quamquam soror evolat arcu
Sed certis metam gradibus puer tor tandem
Ipse deum medius moderator lucis et auctor
Carminis inoctasque frequens depromo sagittas
Plectra lyramque gero laurus mihi tempora nectit.
Ne tamen insontem pergat lacerare Camenam
Neu Parnasicolas solito depravet honore
Vulgus iners ventosa cohors: arcana recludam
Que sinit Altitonans facta atque infecta deorum
Pandere Apollineam et cunctis prestare salutem
Munus utrumque meum est herbis ac carmine sano;
Vidimus incautum Mavortis nuper in aula
Stare patrem natoque satis male succensentem
Quod nimis humano generi indulgere putaret
Egregium Jubar et vitalis numen olympi
Ferre minas falcemque pigram persepe levantem:
Scilicet ille pecat Genius Jovis altera cura
Sanguine spumabit nimio. veneris improba luxu
Sordis lego. monstrisque feret turbatier orbem:
Eurystheus dum magnus adest dumque atria tenet
Dura novercales Morsor qui perdidit iras
Atria: luce minor Chiquis que Chelifer ambit
Virosaque nepa none libamina Sphere;
Hic ubi congressum statuunt ubi pocula ponunt
Nectaris ambrosieque scelus est laudare nocentes
Falcifer ambiguum genito miscere venenum
Cogitat et sancta Gradivi federis in ede
Frangere maiorum liceat meminisse nefanda
Protinus ignivomam tumor defertur ad aram
Nigraque contingeret flammina personat Hydre
Noxia continuo meditatus prelia Mavors
Ista licenter iratus ait: Sic spernimur isti
Numinibus pigris: et nostra altaria squallent
Sulfure: dum certicas inertie thure cucullas
Hoc libelle genus dum clausa murmurat umbra;
Victe loc et hec pauca fremens in damna maiorum
Provocat: et celeres frustra retinente Minerva

LICHNICA GENESIS

1 4 8 4

Urget equos bilemque ciet calcantur oriste
Almaque vitali fraudatur munere Ceres
Leditur omne genus divum neque est bone Bachi:
Libera simplicitas vitiato flamine mundum
Miscuerint superi: superos culpare quis ausit?
Semina dira mali corrupto stemmate pendet
Postera progenies ut ulli chara priorum.
Haud secus ac silicis cursu scintilla relabens
Crescit in immensum: teneros depascitur artus
Sulfur edax piceoque obnubilat omnia fumo;
Hinc pestes hinc fata pluunt potentia videntur
Martia nonnunquam scatuit germania monstro
Ni videat natura sagax dissensio circis
Quanta volubilibus tanta est discordia fibris
Cernere sub medias vitesque adiuta resumas
Ausa diu tentare nihil sub pondere tanto
Deficiat: levo ventris cui meta recessu
Per vada secale pallenti corde lienem
Harmoniam distenta premit: rosuaque paroctis
Emicat: hinc bullas urentis inde papellas
Diiaculat ovans, Mentagram viscida Lichnis
Feda lues spurco primum contagia penis
Crustosi bene nota Cano, nova semina morbi
Nemo putet celoque sedet mens nescia falli
Ethereos timidos quo fuit liber asellos
Fusca bicorporeum de cardine bestia monstrum
Ulcera sulfuree vibrabat acumine caude
Omnia fugans pesti monumenta piando;
At quis forte roget que sit medicina dolori?
Est locus alato subnixus in ethera signo
Piniferoque solum Musis non ultima sedes.
Sive Helycon seu Nysa placet: tranare licebit
Aonios iterum latices: ubi Phrisius unus
Luserat ista Jatrus: fluvio Pignitis hanc ea
Qua secat in precepes: Silvas ubi sacrus viget
Collis: ubi roos inter notissima Francos
Menia: Virgineo subiit gens Norica celo;
Hic Genius deposcat opem mea prima voluptas
Asclepium Figulumque dabo: modo digna quantum
Sacra locet: placabo deos et munera ponam
Ambrosiumque feram ut tristis emarceat ardor:
Me duce sic membra mox sacrifer humor abibit
Innocuus: scabrasque trahet purgamine sordes;
Cuius hec. Ast Mnemosyne mendosa revellis
Sommachulis monuam labentis ante ruinas
Quesitus eram sub genibus suspirans inque amena est
Phillirid(um) virtuta manus; quid vendere pro quo
Nonne vides Astrea fugit? quid secta culpas?
Quid queteris deforme chaos? dum tempora volutis
Maxima dum veteres metuistim fata figuras;

Insigni Archiatrie studio Sacrum

Si mihi turpe putas medico componere versus
Et Musis operam carminibusque dare
Nullaque Pegasei tamquam sit gloria fontis
Metraque sint studiis inferiora meis
Falleris: Ille meas primus qui tradidit artes
Quique salutiferam condidit auctor opem
Inter Pierides cythara crepitante sorores
Phebus divino pollice ducit ebur.
Sic lustrat celos. sic clara poemata fingit
Irradiatque novis flamina docta deas

Nurnberge: Calendis Sextilibus

1496

Fig. 108. Erste Darstellung der Syphilis.
Flugblatt des Nürnberger Stadtmedicus Ulsenius. Zeichnung von Albrecht Dürer.

Berliner Kupferstichkabinett.

zu Füßen der thronenden Madonna Kranke mit Blatternausschlag. Das Christuskind wirft, auf dem Holzschnitt von Sebastian Brants Eulogium, entsprechend antiker Auffassung, Strahlenbündel von Pestpfeilen auf die Kranken und Toten. In der ersten Ausgabe nun von Grünpecks Syphilisschrift liegt quer im Vordergrunde ostentativ ein nackter Jüngling, das Opfer der pestilenzialischen Scorra sive Mala de Franzos. Dieser tote Jüngling bedeckt auf der ersten Ausgabe mit der linken Hand sein Genitale; eine für einen Toten immerhin auffallende Geste, und es gehört keine zu große Phantasie dazu, hierfür den bekannten Zusammenhang der Erscheinungen verantwortlich zu machen. Auf der späteren Ausgabe dagegen liegt die Hand seitwärts. Doch ist auch zu bemerken, daß die ganze Ausführung des ersten Holzschnittes eine sauberere ist und daß zum Beispiel die Pusteln an einzelnen Stellen absichtlich als konfluierend gezeichnet sind.

Bisher ist mir nur ein Kunstwerk großen Stils aus späterer Zeit bekannt geworden, welches auch nur annähernd die gleiche Meisterschaft verrät, von der ein literarisches, großartiges Dokument erfüllt ist; ich meine des Rabelais Pantagruel (1533), das den »Spanisch-Feuer-Leut« gewidmet ist. Wir müssen schon über hundert Jahre warten, um in einem Werk des großen Realisten Rembrandt eine Beziehung zum Triumphzug der Lues zu finden.

Durch Wilhelm Bode wurde meine Aufmerksamkeit auf ein bisher unbekanntes Gemälde Rembrandts gelenkt, welches kürzlich in die Sammlung des Herrn Geheimrat Koppel gelangt ist; ein ebenso merkwürdiges wie bedeutendes Werk aus der letzten Zeit des großen Künstlers. Bode schildert in dem Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1908, Heft 3, dieses erschreckend häßliche und doch so rührende Antlitz dieses Mannes folgendermaßen:

»Die reiche, mattfarbige Tracht, ein golddurchwirktes Wams, die vollen goldigen Locken (Perücke), die den Kopf umrahmen, lassen die Unregelmäßigkeit und die Entstellung des Gesichts noch stärker erscheinen. Wenigstens auf den ersten Blick, denn je mehr wir uns in die Züge dieses kranken Mannes mit dem eingefallenen

Nasenbein, der großen leblosen Oberlippe und den hohlen Augen mit ihrem eigentümlichen Ausdruck vertiefen, um so mehr verliert sich der abstoßende Eindruck, wir gewinnen sogar eine gewisse Sympathie für die Persönlichkeit.« Es wird dann meine Ansicht

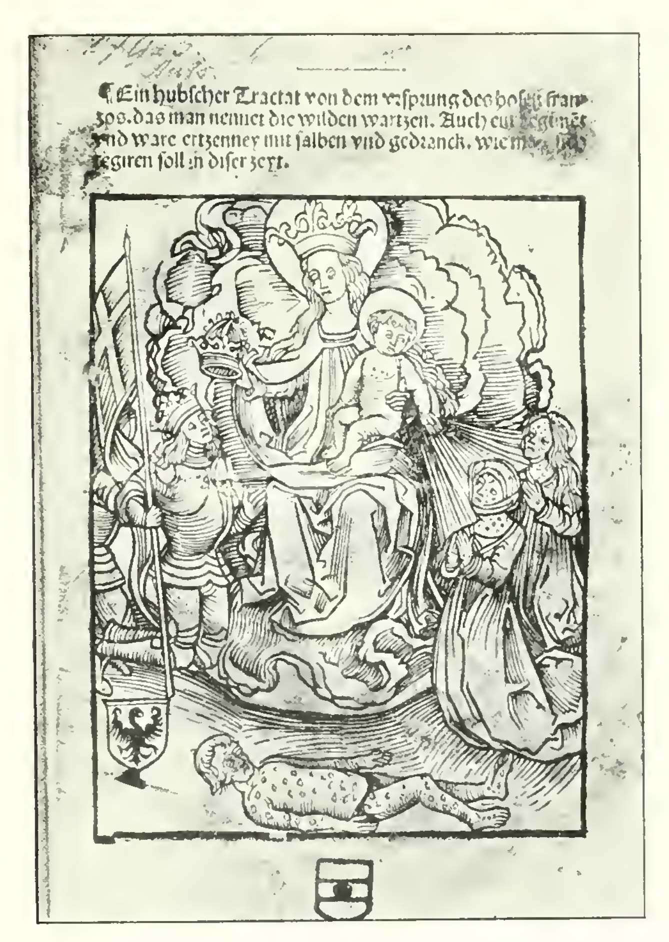


Fig. 109. Titelblatt aus Jos. Grünpeck.
(Zweite Ausgabe mit veränderter Handstellung der Toten.)
Kranke mit »wilden Wartzen«.

wiedergegeben, daß es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um das Porträt eines Mannes von etwa 45 bis 48 Jahren handelt, der ein Opfer der Lues geworden ist, und nicht nur der Krankheit, sondern auch der Behandlung. Besonders das Abgefressensein des linken Nasenflügels, die geschwürigen, zum Teil noch unvollständig vernarbten Prozesse an der linken Gesichtshälfte, die Rembrandt etwas

durch Vorlagerung der Locken kaschierte, geben dem Bild die charakteristische Marke. Ich schrieb damals, daß das Kindlich-Greisenhafte des Gesichts besonders getroffen sei, und daß nur die große Kunst Rembrandts imstande sei, mit der Wahrhaftigkeit der Schilderung



Rembrandt — Berlin, Sammlung Koppel

Fig. 110. Porträt.

der äußeren Form eine künstlerische Wirkung zu vereinigen. Interessant ist die Geschichte dieses Gemäldes. Trotz offenbar echter Bezeichnung war das Bild vom Kunstmarkt nicht beachtet, weil es vollkommen verschmiert war; aus diesem meisterhaft gemalten Krankheitsporträt eines alten Syphilitikers war der hübsch frisierte

Kopf eines Jünglings herausgeputzt worden. Erst des Restaurators Kunst hat diese Übermalung entfernt und unsere Rembrandtsammlung um ein originelles Meisterwerk vermehrt.

PEST

War Aussatz und Syphilis die ewige schwere Not im eigenen Lande, so brach hunnengleich von Zeit zu Zeit über Land und Volk eine Seuche herein, die Mensch und Tier verheerend abwürgte, Pestilenz in jeglicher Form. Wie ein Heuschreckenschwarm erschien sie plötzlich, man wußte nicht woher, und als sie sich wieder entfernte und man zur Besinnung kam, da sah man, daß das große Sterben ganze Dörfer und Städte entvölkert hatte. Die historische Forschung kennt eine Reihe solcher Pandemien; die älteste ist die sogenannte attische Seuche, nach ihrem hervorragenden Beschreiber die Pest des Thucydides genannt (430 bis 425 v. Chr.). Der große Geschichtschreiber ist in seiner exakten und detaillierten Ausdrucksweise für uns deshalb ein besonders wichtiger Augenzeuge, weil er zu den Opfern der Seuche gehörte und das Glück hatte, dieselbe zu überstehen. Die attische Seuche zeichnete sich vor der typischen Pest dadurch aus, daß die Anschwellung der Drüsen, die später das charakteristische Merkmal der Bubonenpest war, mit Sicherheit bei dieser Epidemie fehlte. Die von dem Schriftsteller erwähnte Tatsache, daß die Seuche zuerst im Piräus anfing und allmählich landeinwärts zog, gibt ja schon einen Hinweis für die Vermutung einer Einschleppung. Wir können natürlich an dieser Stelle uns über die pathologischen Verhältnisse und über die verschiedenen Symptome des großen Sterbens nicht einlassen; das ist Gegenstand epidemiologischer Spezialforschung. Uns interessieren hier mehr die Kulturfolgen dieser Epidemien und eventuell die Marken, die sie im literarischen und künstlerischen Leben der Völker hinterlassen haben. Bei dieser Betrachtung ist die Auffassung von Wichtigkeit, welche man von der Ursache der

Erkrankung hatte. Thucydides betont das vollkommene Versagen menschlicher und religiöser Betätigung. Je mehr sich die Ärzte mit den Kranken abgaben, um so häufiger erlagen sie selbst. So viel man sich auch zu den Tempeln wandte, Gottesdienst, Orakel und alles Göttliche ließ im Stich.

»Möge nun ein jeder Laie oder Arzt über den wahrscheinlichen Ursprung der Krankheit reden, ich werde nur sagen, wodurch ein jeder, wenn die Krankheit noch einmal hereinbrechen sollte, dieselbe erkennen kann, weil ich selbst erkrankt war und andere erkrankt gesehen habe.«

Diese Kenntnis aber der Erkrankung durch Erfahrung am eigenen Leibe und diese Bemerkung des Thucydides ist wichtig genug und von einem großen praktischen Nutzen. — Die dem Übel Entronnenen konnten sich der Kranken und Sterbenden im Gefühl der Sicherheit annehmen, denn keiner wurde zum zweitenmal von dieser Krankheit schwer befallen. Scheut sich Thucydides über die eigentliche Ursache der Krankheit schon zu verhandeln, so spricht Diodorus ausführlich über die Ursachen der Pestnot. Es charakterisiert den Stand der Kultur, welche Auffassung ein Volk von den Krankheitsursachen hat. So werden wir sehen, daß im späten Mittelalter wieder die rein religiöse Auffassung von dem Schrecknis des schwarzen Todes das wissenschaftliche Gewissen einer ganzen Zeit erstickte. Ich habe bei der Behandlung der Exvotos in der »Plastik und Medizin« *) darauf hingewiesen, daß die fünf güldenen Bubonen und die fünf goldenen Mäuse, welche die Philister, nachdem sie den Israeliten die Bundeslade abgenommen und dadurch nach ihrer Ansicht von der Bubonenpest in Asdod, Gath und Ekron heimgesucht wurden, wohl als älteste Krankheits-Exvoto überhaupt aufzufassen sind. Wir müssen aber auch an dieser Stelle uns etwas ausführlicher mit dieser Philisterpest befassen, weil dieses Thema besonders häufig den Malern als Vorwurf gedient hat. — Wir besitzen eine ganze Anzahl von Gemälden, Zeichnungen, Stichen,

*) »Plastik und Medizin«, S. 237.



Mignard *Sammlung Brettauer*

Fig. 111. Die Pest.

welche den Gegenstand der Philisterpest behandeln; sie finden ihren malerischen Höhepunkt in dem Gemälde des Nicolas Poussin.

Es bedarf nun eigentlich nicht des besonderen Hinweises, daß die Maler, welche an die Bewältigung dieses schwierigen Stoffes gingen, keinen Unterschied machten zwischen den einzelnen Arten der Pestilenz, daß sie nur das große Sterben auf die Leinwand brachten; teils nach Schilderungen der Zeitgenossen, teils, und das sind für uns natürlich die wertvolleren Gaben, auf Grund eigener Beobachtung. Die alttestamentarische Schilderung von der Philisterpest wird oft einfach illustriert. Samuelis V. Kapitel 1: »Und da die von Asdod des anderen Morgens früh aufstunden, fanden sie Dagon auf seinem Antlitz liegen, auf der Erde vor der Lade des Herrn, aber sie nahmen den Dagon und setzten ihn wieder an seinen Ort. Da sie aber des anderen Morgens wieder früh aufstunden, fanden sie Dagon abermals auf seinem Antlitze liegen, auf der Erde vor der Lade des Herrn. Aber sein Haupt und seine beiden Hände lagen abgehauen auf der Schwelle, daß der Rumpf allein da war. Aber die Hand des Herrn war schwer über die von Asdod und verderbte sie und schlug sie mit bösen Beulen.« Und später heißt es: »Die Hand des Herrn schlug in Gath die Leute klein und groß, und welche Leute nicht starben, die wurden geschlagen mit Beulen, daß das Geschrei der Stadt auf gen Himmel ging.« Im VI. Kapitel 5 heißt es aber: »So müßt ihr nun machen Bilder Eurer Beulen und Eurer Mäuse, die Euer Land verderbt haben.«

Poussins Gemälde hält sich an diese alttestamentarische Erzählung. Man sieht im Hintergrunde das aufgeregte Volk, welches das Wunder des umgestürzten Gottes zu leidenschaftlichen Äußerungen veranlaßt. Im Vordergrunde liegt ein Weib, die bereits ein Opfer der Pest geworden ist. Ein Zwillingspaar ist ihren Armen entfallen; das eine Kind liegt auch schon verendet am Boden, während das andere noch zur Brust der toten Mutter strebt. Der Vater sucht es von der verderbenbringenden mütterlichen Seite zu entfernen. Dieser rührende Zug, den schon Raffael in ganz ähnlicher Weise benutzte, ist einem antiken Motiv entnommen. Bei Raffael sowohl



ogi phot. Neapel

Fig. 112. Die Pest in Neapel 1656. Von Micco Spadara.

wie bei Poussin halten sich nun die Männer in der Ansteckungsfurcht mit Tüchern oder auch mit der bloßen Hand die Nase zu, um den Pestleichenduft nicht einzuatmen. Ganz im Vordergrunde auf Poussins Gemälde sitzt auf den Stufen eines Hauses ein vollkommen in sich gebückter Jüngling; das Bild restloser Hoffnungslosigkeit. Auf einer mir bekannt gewordenen Studie liegt vor dem Mann in derselben Stellung der bereits in Fäulnis übergegangene Pestkadaver eines kleinen Knaben.

Der Zusammenhang zwischen der Ungezieferplage und der Pest, der ja nach moderner Ergründung zutage liegt, da die Ratten Träger des Pesterregers sind, scheint den Alten schon visionär vorgeschwebt zu sein. Dafür ist Zeugnis der Philister Kästlein mit den güldenen Mäusen und den Beulen. Die Ratten, welche Asdod überschwemmten, sind nun massenhaft auf dem Bilde in der Umgebung von Dagons Haus sichtbar. Dem Maler (1594 bis 1665) — kam es bei seinem Gemälde der Philisterpest in erster Linie darauf an, den leidenschaftlichen Ausbruch des Schreckens in jeglicher Form zu malen. Nirgends aber finden wir Andeutung einer wirklichen Krankheitsschilderung. Das hat sein Landsmann, Pierre Mignard (1610 bis 1695), bei seinem ebenbürtigen Gemälde, die Pest von Epiros, schon mit etwas mehr Erfolg versucht. Die Schilderung eines großen Sterben allein genügte ihm nicht. Kleine Szenen lösen das Bild in Einzelabschnitte auf. Poussin griff zu der traditionellen Darstellung des zur toten Mutter strebenden Säuglings. Mignard dagegen stellte in den Vordergrund Ausschnitte aus dem erfolglosen Kampf gegen die Seuche. Zunächst sieht man überall aufgestellte Reinigungsfeuer, aber deren schwache Rauchwolken vermögen nichts gegen den Qualm und den stinkenden Odem, den himmlische Abgesandte ausgießen. Im Vordergrunde hat ein junger Arzt soeben den Achselbubo eines Weibes geöffnet, da entgleitet das Messer und die Schale seiner Hand, und er sinkt, selbst ein Opfer der Krankheit, um. Zu beiden Seiten wird den erkrankten Opfern stärkende Medizin eingeträufelt. Dieser menschlichen Hilfe gegenüber erfleht im Hintergrunde die Menge die Hilfe

der Götter. — Auf der Tempelschwelle wird gerade ein Widder geopfert. Von allen Seiten aber stürzen die vom wahnsinnigsten Durst Gepeinigten einer heiligen Quelle zu, aus der sie gierig trinken.

Die berühmte Schilderung der Pest von Florenz im Jahre 1348 durch Boccaccio in seinem Dekameron hat eine seiner Naturschilderung würdige etwa dreihundert Jahre spätere Illustration gefunden. Beide sind von solcher Natürlichkeit, daß wir jene traurige Zeit nicht nur an uns vorbeiziehen lassen, sondern sie beinahe miterleben. Wir meinen die Gemälde des Augenzeugen der neapolitanischen Pest vom Jahre 1656. Im Gegensatz zu dem dramatisch angelegten und im einzelnen durchgeführten Gemälde von Mignard und Poussin ergeht sich der Italiener in einer Schilderung des Selbsterlebten in epischer Breite. Es wird uns nicht schwer, die historische Wahrheit des ausführlich Geschilderten anzuerkennen und zu verstehen, wenn wir die Berichte der Tagespresse noch vor Augen haben, mit der Schilderung des Choleratodes auf dem Balkanschlachtfelde. Man kann sich nur allzugut die Schrecknisse jener Tage vorstellen in den engen Gassen Neapels und Stambuls.

»Es waren genug derer, die auf offener Straße bei Tag wie bei Nacht verschieden. Und von vielen, die in ihren Häusern den Geist aufgaben, erfuhren es die Nachbarn erst durch den Gestank der verwesenen Leichname. Meist beobachteten die Nachbarn ein und dasselbe Verfahren, wozu sie sowohl durch die Furcht, es möchte ihnen durch die Verwesung Gefahr erwachsen, als durch die Liebe zu den Verstorbenen bewogen wurden. Sie selbst nämlich, allein oder mit Hilfe von Trägern, zogen die Körper der Toten aus den Häusern und legten sie vor die Haustüren, wo man deren, besonders des Morgens, ringsum eine zahllose Menge sehen konnte. Danach ließ man Bahren kommen, und wo diese fehlten, wurden manche nur auf irgendein Brett gelegt. Auch trug man nicht allein auf einer Bahre zwei oder drei zugleich, sondern sehr häufig begegnete es, daß eine Bahre Frau und Mann, zwei oder drei Brüder, den Vater und den Sohn usw. trug.«

Sind die Gemälde des Micco Spadarro*), welche die neapolitanische Pest schildern, nicht Illustrationen zu Boccaccios Schilderung? Im Himmel erblicken wir auch hier den erzürnten Gottvater mit den Pestpfeilen in der Hand. »Straft doch der Zorn Gottes mit der Pest die Ungerechtigkeit der Menschen.« In demselben Jahre 1656 finden wir auch die Pest in Schlesien. Zu Guhrau wurden die Totengräber angeklagt, mit Hilfe des Teufels Brunnen und Straßen vergiftet zu haben. Auf ihr Geständnis wurde ihnen die Haut in Riemen geschnitten und ihr Körper mit glühenden Zangen verbrannt**). Auch auf einem unserer Gemälde (Figur 113) erblicken wir eine Richtstelle. In das Geschrei der an Pest Sterbenden gellen die Angstrufe der zum Rad und zum Galgen verurteilten »Erreger« der Pest. Auf beiden Gemälden sehen wir berittene Ärzte, welche Anordnungen geben. Geistliche mit vorgehaltenen Tüchern geben auf der Straße Absolution und Abendmahl.

Es entspricht nun dem kirchlichen Charakter der Epidemiezeit, daß nicht etwa einer der vielen Ärzte, die als Opfer ihres humanen Berufes starben, mit dem Glorienscheine der Popularität geschmückt wurde, sondern daß die einzige volkstümliche Persönlichkeit in diesem wüsten Chaos ein geistlich gewordener Patriziersohn aus Montpellier wurde — Rochus —, der, nachdem er, der Überlieferung entsprechend, sein reiches Gut den Armen gegeben hat, von Stadt zu Stadt zog und Pestkranke pflegte. Die Bekanntschaft mit den Schicksalen dieses frommen Mannes, der einer der gefeiertesten Heiligen der katholischen Kirche wurde, ist zum Verständnisse der unzähligen Gemälde erforderlich. Sein Leben wird in zwanzig Reliefs in der Scuola di S. Rocco zu Venedig geschildert. Der ganze Palast, Eigentum der nach ihm genannten Bruderschaft, ist ihm Stiftung und Monument zugleich. Unzählig sind auch die kleinen Statuetten, die ihn immer in der typischen Pose darstellen, wie er im Pilgergewande, den Stab in der Hand, mit der anderen am Oberschenkel seinen Pestbubo

*) Das Gemälde 113 befindet sich seit längerer Zeit im Magazin des Museums.

**) Siehe: Ursachen wie, welcher Gestalt und woher die Infektion in der Niederschlesien komme. Wittenberg 1656.

zeigt. Auf seiner Pilgerfahrt erkrankte er selbst und zog sich in die Einsamkeit zurück, um allein zu sterben. Ein ihm fremder Hund, nach anderen ein Engel, kam und heilte seine Pestbubonen. Der Hund trug ihm auch Brot zu. In seine Heimat zurückgekehrt, starb er unerkannt im Kerker*).

Derartige Rochusdarstellungen fehlen wohl kaum in irgend einer größeren italienischen Galerie. In der Mailänder Brera zählte ich

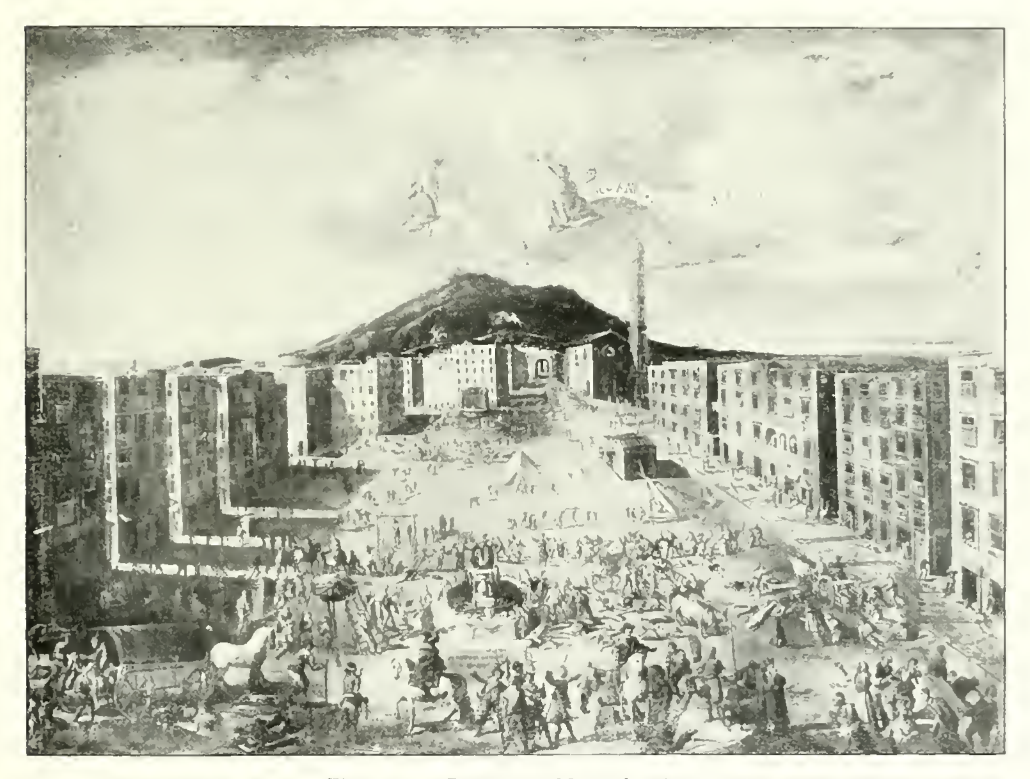


Fig. 113. Pest von Neapel 1656.

allein vier, von denen des Lombarden Borgognone Bildnis deshalb das größere Interesse in Anspruch nimmt, weil der Hintergrund des Gemäldes interessante Pestszenen zeigt; wir sehen da den wandelnden Pestdoktor, den betrübt sitzenden Kranken, wie er sich seine Pestbeule kühlt, und im Hintergrunde das Fortschaffen und Verbrennen der Leichen und qualmende Räucherungen als Abwehrmittel. Die Darstellung des Rochus ist die konventionelle, er hebt

*) Näheres siehe »Medizin und Plastik«, S. 523.

das Hemd hoch, ohne daß aber die Pestbeule selbst sichtbar wird. Das ist um so realistischer der Fall auf dem Gemälde des Francesco Carotto in Verona (1528). Hier betastet der Pilger die Beule, die dadurch sichtbar gemacht ist, daß ein Schlitz des Beinkleides die Leistengegend freilegt (Figur 114). Dieselbe Darstellung finden wir zum Beispiel auf dem Bilde des P. da San Vito. Mit einer offenen Pestbeule als charakteristischem Krankheitssymptom behaftete Mantegna seinen Rochus auf dem schönen Gemälde: »Jesus mit zwei Heiligen«, in Venedig. Ein frühes Gemälde dieser Art entstammt dem Meister der heiligen Sippe; der Kölner setzte im Gegensatz zu den meisten derartigen Schilderungen wenigstens die offene Beule an anatomisch korrekter Stelle (siehe Figur 115)*).



Fig. 114. Ausschnitt aus dem Gemalde des Francesco Carotto.

In der Beurteilung der Pestursache des vierzehnten und sechzehnten Jahrhunderts dokumentiert sich am besten die eingetretene Wendung in der Auffassung vom Leben und der große Fortschritt in der Aufklärung des Volkes. Der schwarze Tod war den Ärzten und den Laien, dem Klerus und der Regierung des vierzehnten Jahrhunderts

*) Weitere Pestdarstellungen: von Robusti in Venedig, G. Reni, H. Carracci in Dresden; P. P. Rubens: Die Pest von Alost, Paris, Bordone; S. Rocco, Venedig; Andrea del Sarto, Palazzo Pitti, Florenz; Bassano, Mailand.

fast ausnahmslos noch die Folge transzendentaler und astraler Ursachen. Metaphysische Vorstellungen von widrigen Dünsten und Nebeln, Zorn Gottes, besondere Gestirnkonstellationen und ähnliche Dinge entsprechen dem Geiste des vierzehnten Jahrhunderts. Priesterbeichte, Ablaß, Bilderdienst, blutige Selbstgeißelungen und vor allem Judenverbrennungen zum Lobe Gottes galten als wirksamste Gegenmittel. Der Magistrat der heimgesuchten Städte erließ, anstatt Pestbaracken zu bauen, Verbote gegen die Sonntagsentheiligung, lästerliches Fluchen und Schwören, untersagte Gastmähler, Hasardspiele und das Anlegen von Trauerkleidern. Raub, Mord und Verbrechen aller Art erhoben in Gegenwart des Todes in beispielloser Art ihr freches Haupt, und um die Todesgedanken zu zerstreuen oder auch in Anbetracht des unvermeidlichen Unterganges feierte man allerorten Bacchanalien und Orgien höchster Sinneslust. Über die ärztliche Tätigkeit ist nicht viel zu sagen. Die meisten Doktores entzogen sich durch Flucht ihrer Pflichterfüllung, und viele andere büßten dieselbe mit dem Tode. So blieb Guy de Chauliac, »um der Schande zu entgehen«, auf seinem Posten in Montpellier; es ist ein ewig grünes Lorbeerblatt der Ärzte von Perugia und Siena, daß sie damals schon den Mut fanden, die Pestursache durch Leichenöffnungen feststellen zu wollen. So offenbart es sich, daß im vierzehnten Jahrhundert die Kontagionsidee und dementsprechende Maßnahmen noch eine geringe Rolle spielen.



Kölner Schule.

Fig. 115.
Der heilige Rochus.

Zu Ende des fünfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert sehen wir nun bereits einen erbitterten Kampf der Kontagionisten mit ihren Gegnern; und wenn auch zum Beispiel noch Martin Luther in seiner

kleinen Schrift, »ob das Sterben zu fliehen sey«, empfiehlt, die bösen pestilenzischen Leute, welche absichtlich die Krankheit verbreiten, dem Meister Hansen (das ist dem Henker) zu übergeben, so war das Laienansicht. Die Ärzte bemühten sich, wissenschaftliche Beweise für die Kontagiosität der Seuche zu verbreiten. Der erste Epidemiologe seiner Zeit war der Veroneser Frascatori, gleich berühmt als Dichter, Physiker, Astronom und Arzt. Aus den vielen Flugblättern und Verhaltungsmaßregeln, die gegen die Pest angeführt sind, wollen wir nur aus der bereits erwähnten Anatomie des Johannes de Ketham einen Holzschnitt anführen, der uns die Prophylaxe des Arztes bei seinen Visiten zeigt. Wir sehen, wie der Doktor sich einen wahrscheinlich mit Essig getränkten Schwamm vor den Mund hält, wie zwei Fackelträger ihn begleiten, von denen der eine noch ein Räuchergefäß trägt. Dabei untersucht der ängstliche Medikus seinen Patienten gewissermaßen per Distanz (siehe Figur 116). Bekannt ist der Kupfer von Columbina aus dem Jahre 1656, »Der Doktor Schnabel aus Rom«. Das Flugblatt, welches uns wie eine Karikatur anmutete, wenn nicht der Zeichner ausdrücklich auf demselben erklärte: »nach dem Leben gezeichnet«, illustriert, wie der Pestmedikus in ein überall hermetisch geschlossenes, gewachstes Gewand gekleidet ist. Die Hände stecken in Handschuhen, das Gesicht in einer Vogelmaske, die Augen sind

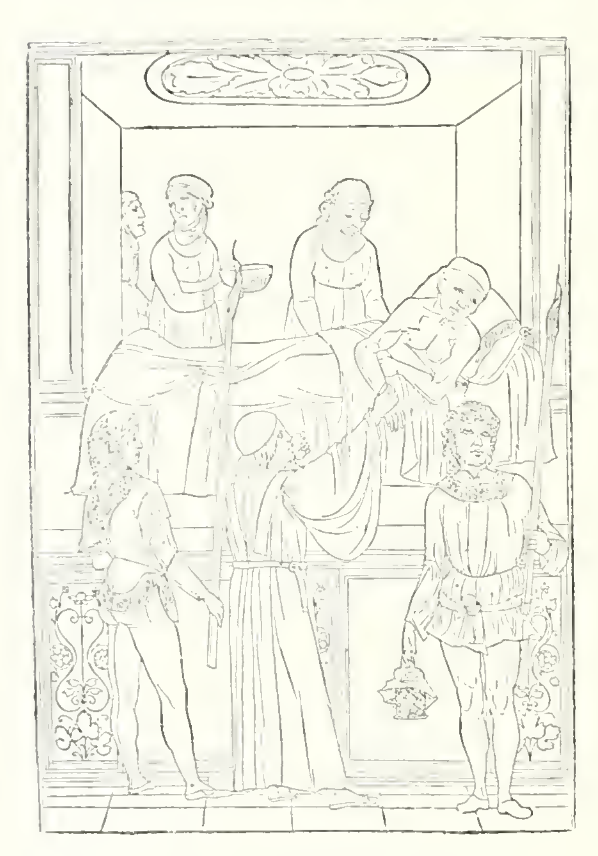


Fig. 116. Aus dem Fasciculus medicinae von Johann de Ketham (1491).

durch kristallene Brillen geschützt. Der lange Schnabel ist deshalb nötig, weil vor dem Munde ein Depot von Spezereien sich befindet, eine Vorstufe der Desinfektionsmittel. Ob durch diese prophylaktischen Maßregeln die Sterblichkeit der Ärzte selbst eine geringere gewesen ist, scheint sehr fraglich. Bekannt ist, daß von den Franziskanern in der Pestpflege allein viele tausende gestorben sind. Es kann das nicht wundernehmen, wenn zum Beispiel die Pest in Florenz allein hunderttausend Menschen dahinraffte und nach Petrarcas Schilderung von tausend kaum zehn am Leben blieben. Abraham a Santa Clara, der berühmte Kanzelredner, gibt die Zahl der Todesfälle der Wiener Pest von 1679 in seinem »Merk's Wien« auf siebzigtausend an und betont dabei allerdings, daß von den Geistlichen viele, von den Ärzten nur wenige starben, ein Zeichen dafür, daß die kontagionistische Auffassung ihre Früchte getragen hat. Diesen immensen Zahlen gegenüber will es nicht viel heißen, daß zum Beispiel in Mainz sich etwa zwölftausend Juden in ihren Häusern den Feuertod gaben, und im Jahre 1298 in Nürnberg und in Würzburg angeblich hunderttausend, weil sie »Bosheit getrieben mit unseres Herren Leichnam« und die Brunnen vergiftet hatten, gemordet wurden. Überraschend und ganz im modernen Sinne ist die Maßnahme der Stadt Frankfurt gegen die Pest. Unter den vielen Verordnungen, die alle die Erkenntnis der Ansteckungsgefahr diktierte, heben wir einige heraus, die die Deputierten und Curatores Sanitatis im Pestjahre 1666 festsetzten, wenige Jahre später, als Frankfurts größter Maler, Adam Elzheimer, im Schuldturm gestorben war.

1. inficierte Bürger sollen sich bei den infection häuslichen einhalten, die Besuchung öffentlicher Märcken wie auch frequentirung Kirchen und schulen ad tempus enteußern.
2. Da es vorgekommen, daß einige Verstorbene bis zum 4ten Tage unbegraben gelegen, soll man sorgen daß alle inficirte Personen längstens innerhalb 2 Tagen möchten unter die Erde kommen.
3. Die Barbieren sollen jeden Pestkranken den sie in Behandlung haben anzeigen.

4. Jeder Hausgesell soll wöchentlich einen Kreuzer geben um davon in jedem Quartier ein bis zwei Wartweiber zu bestellen.
5. Die Schwein, die nicht vom Hirten getrieben werden, sonderlich der Bäcker und Bierbrauer sollen abgeschafft werden.
6. Um das Einschleichen fremder Personen zu verhindern sollen nur die Haupttore geöffnet und ihnen verpflichtete Männer angestellt werden, welche niemand der von einem inficierten Orte käme, einzulassen hätten.
12. Were der große Numerus der Gäst zu Hochzeiten und Kindbetten zu verringern.
13. Der Pastor Pestilentiarius soll bei keinen nicht inficierten Personen zur Beichte sitzen.
14. Die Post welche inficiert ist, soll verlegt werden.

Alle diese recht zweckmäßigen Verordnungen scheinen Erfolg gehabt zu haben, denn schon nach etwa sechs Monaten bezeugen sämtliche Ärzte und Wundärzte, daß sie keinen kontagiösen Patienten mehr zur Kur haben, wozu auch das etwas später nacherlassene Gebot beigetragen hat, »keine Kleider oder Hausrat an der Pest Gestorbener weder selbst zu gebrauchen noch zu verkaufen, ehe es vor der Stadt mit Strohfeuer brustuliert, gewaschen und an den offnen Lufft gehenckt worden«. Wir sehen den gewaltigen Fortschritt in der Erkenntnis der Dinge. Während man sich ein Jahrhundert früher noch ganz auf Beten und die Wunderkraft der Heiligen verließ, hat jetzt der Magistrat den Mut, vor dem Kirchenbesuch zu warnen. Und ein Witz der Weltgeschichte ist es, daß es gerade ein Kleriker gewesen, der Kardinal Geronimo Gastaldi zu Bologna, der die Kontagionslehre auf feste Füße setzte.

Auf unserem Ausschnitt des Gemäldes von Carotto (Figur 114) sahen wir eben noch den nackten Sebastian von Pfeilen durchbohrt. Dieser Heilige, der fast ausschließlich Pestheiliger wurde, ist wohl der am häufigsten gemalte Märtyrer. Zunächst hat Sebastian mit der Pest nichts gemein. Man erinnerte sich vielleicht noch an die antike Vorstellung von der Entstehung von Seuchen, daß der erzürnte Gott Pfeile auf die Menschen schieße. Jedenfalls taten die

Gebeine dieses römischen Kriegers Wunder in Pestfällen, und bald war er der größte Konkurrent von Rochus, mit dem zusammen er oft auf Gemälden erscheint*).

Bevor wir das Kapitel der mittelalterlichen Seuchen verlassen, müssen wir noch eine Epidemie besprechen, die ebenso interessant wie unaufgeklärt ist, sowohl in historischer als auch medizinischer Beziehung: die Tanzwut. Diese Manie, welche zu den verschiedensten Malen in Westdeutschland, am Niederrhein und in Holland grassierte, gehört zu den psychischen Epidemien, unter welchen außerdem noch die Geißlerfahrten und die besser studierten Kinderfahrten zu zählen sind. Die ersten sicheren Nachrichten über Tanzwütige stammen aus dem Jahre 1375. Durch Teufelsmacht entstand am Niederrhein eine tobende Sekte von Männern und Weibern, welche auf öffentlichen Plätzen, in Kirchen und Häusern zu springen und tanzen anfing und dabei vorgab, unter himmlischen Visionen, durch diese Sprünge aus dem blutigen erdbedeckenden Schlamme zu entkommen. Unter den wildesten Ausschweifungen zog eine solche tanzende und umschlungene Menschenmasse von Ort zu Ort. Kaum hatte der Klerus durch Exorzismen den einen Ausbruch erstickt, so entstand ein neuer Herd. So zählte man in Metz allein elfhundert Tanzwütige. Als im Jahre 1438 ein neuer großer Ausbruch im Elsaß entstand, schleppte man die Besessenen zu Fuß und zu Wagen in die Kapelle des heiligen Veit nach Zabern, wo sie Heilung fanden. Eine andere Gruppe dieser dem Veitstanz Ergebenen wurden als Johannistänzer bekannt. Es scheint nun durchaus fraglich, ob diese bei einer aufs äußerste erregten religionsfanatischen Bevölkerung zum Ausbruch gekommenen Exaltationszustände rein psychischer Natur waren, oder ob der auch in unseren Tagen in abgeschwächter Form epidemisch auftretende Veitstanz auf einer organischen Grundlage basierte. Für die erste Auffassung sprechen die zu den verschiedensten Zeiten bei den verschiedensten Völkern vorgekommenen ähnlichen

*) Siehe auch Charcot et Paul Richer, Les Pestiférés de Jaffa. Nouvelle Iconogr. de la Salpêtrière, 1891.

Zustände. Ich erinnere an die Tänze der Derwische, der Schüttlersekten in Nordamerika und namentlich an den Tarantismus in Italien. Als Erinnerung an diese Tanzseuchen schleppte sich mit Hilfe der Geistlichkeit bis in unsere Tage die Springprozession zu Echternach am Rhein fort. Die Teilnahme an dieser, am Pfingstdienstag stattfindenden Prozession, bei welcher in hüpfender Weise nach jedem dritten Schritt einer wieder zurückgemacht wird, gilt am Rhein als sicheres Mittel gegen Veitstanz und Epilepsie, sicher eine merkwürdige, unter den Klängen der alten Willibrodmusik vor sich gehende homöopathische Therapie. Aber außer diesem lebendigen Erbteil aus jenen Zeiten massenhafter Volkshysterie besitzen wir auch ein künstlerisches Vermächtnis, was die Veranlassung war, diese Dinge hier zur Sprache zu bringen. Pieter Breughel der Ältere muß Zeuge solcher Tanzszenen gewesen sein.

Allerdings handelt es sich nicht um die Echternacher Springprozession*), sondern die Originalzeichnungen, die in Wien aufbewahrt werden, fertigte Breughel für eine kleine Druckschrift (s' Gravenhage 1642) an, für die Hondius die Holzschnitte lieferte. Der Titel lautet: »Vertooninge hoe de Pelgerimmen, op S. Jansdagh, büyten Brussel, tot Meulebeeck danssen moeten; ende als sy over dese Brugh gedanst hebben, ofte gedwongen werden op dese volgende maniere, dan schijnen sy, voor een yaer, van de vallende Sieckte jenesen te zijn.« Der Titel sagt alles, die Illustrationen sind meisterhaft; der Typus der hysterisch-epileptischen Bewegungen in der Komposition sind im Detail bewunderungswürdig. Dazu kommt noch das intime Studium der die stoßweise Bewegung der hysterischen Weiber parierenden Bauern, und als höchster Triumph der Zeichnung der Schiebetanz der Dudelsackbläser. Hat man die Weiber dann glücklich über die Brücke, dann fallen sie erschöpft wie ein Sack um und sind kuriert ... für ein Jahr (siehe Figur 117).

Das korybantische und athetotische der Bewegungen hat den Bauernmaler sicher malerisch gereizt, und es ist ihm auch die Lösung

*) Henry Meige, La Procession Dansante d'Echternach. Nouvelle Iconogr. de la Salpêtrière, 1904.



Fig. 117. Tanzwütige nach Pieter Breughel d. Ä.
Radierung von Hondius (1642).

dieses Problems meisterhaft gelungen. Die durch das Johlen geschwollenen Halsadern, das Schielen, die ganze Form der Bewegungen sprechen mit Sicherheit dafür, daß es sich hier um Naturbeobachtungen handelt.

Diese Zeichnungen benutzte J. M. Charcot bereits in seiner berühmten Arbeit mit Paul Richer: »Les Démoniaques dans l'Art«, Paris 1887. Durch Aneinanderreihen der einzelnen Blätter bekommt die Folge den Prozessionscharakter.

Die malerischen Niederschläge, welche die epidemischen Krankheiten bei allen Völkern hinterlassen haben, sind von einem gewissen kulturhistorischen Werte. Das ist bei anderen Krankheitsschilderungen zufälliger Art nur in weit geringerem Maße der Fall. Gewiß interessieren diese auch, aber der Wert ihrer wissenschaftlichen Sammlung liegt auf anderem Gebiete, als dem rein medizinhistorischen. Und deshalb wollen wir uns auch bei der Besprechung von zufälligen Illustrationen der menschlichen Pathologie von Meisterhand eine gewisse Beschränkung auflegen. So hat es wirklich nur Kuriositätswert, wenn da ein Porträt lang und breit beschrieben wird, auf welchem der Dargestellte eine Hand zeigt, an der ein Finger durch Knochenpanaritium verkürzt erscheint. Wir wollen jedoch noch einige Krankheitsgruppen zusammenfassend betrachten, welche in ihrer Anhäufung nicht nur Zufallswert haben, sondern echte Kinder ihrer Zeit waren. In erster Linie meine ich da die Zwerge. Daß heutzutage weniger Zwerge herumlaufen, wie vor einigen hundert Jahren, das wird keiner behaupten oder beweisen können. Aber das ist sicher, sie werden heutzutage weniger gemalt wie früher, und das kommt daher, weil der Geschmack der Zeit sich vollkommen geändert hat, und die Rolle, die die Zwerge im öffentlichen Leben einmal gespielt haben, Gott sei Dank, einer veredelten Geschmacksrichtung hat weichen müssen. Ist es nicht mehr als ein seltener Zufall, daß gerade der größte Maler, der je den Pinsel geführt hat, Velasquez, eine ganze Reihe großer Gemälde hinterlassen hat, auf

denen die scheußlichsten Verirrungen menschlicher Gestalt mit wunderbarer Naturbeobachtung verewigt sind; aber von demselben Meister, der an der Wiedergabe dieser Mißformen Gefallen fand, besitzen wir kein einziges authentisches Gemälde eines schönen nackten Frauenkörpers. Denn das sich spiegelnde Mädchen aus der Londoner Galerie ist doch nur diesem großen Künstler zugesprochen, weil man für dies Wunderwerk den besten Vater suchte.

Ein anderes umfangreiches Kapitel, die »sogenannten dämonischen Krankheiten«, hat den großen Charcot zu seinen mediko-artistischen Studien inspiriert. Hinter diesem Worte verbirgt sich der Schandfleck des Mittelalters. Denn diese Bezeichnung ist das Schlagwort für jenen verhängnisvollen Wahn und Irrglauben, in bestimmten Krankheitsformen den Einfluß des Teufels und satanischer Besessenheit zu erblicken. Auch dieses Kapitel, welches die eingehendste Förderung durch die französische Schule gefunden hat, und welches beinahe den dritten Teil des großen Werks von Paul Richer ausmacht, bedarf einer zusammenhängenden Besprechung. Wir können uns aber mit dem Hinweis auf die Ergebnisse dieser Schule kurz fassen. Als trostloses Endergebnis ewigen Kampfes, ewiger Krankheit und geringer Heilgelegenheit und noch geringeren Heilerfolgs werden wir dann noch die Krüppel betrachten, die massenhaft auf den Straßen herumliefen. Auch hier können wir die Beobachtung machen, daß sich besonders die niederländische Schule damit abgab, solche elende Körperlichkeiten auf die Tafel zu bringen.

ZWERGE UND RIESEN

Das Studium der antiken Kleinkunst hat uns gelehrt, daß bei den Alten die Zwerge offenbar eine besondere Rolle gespielt haben. Es bildete der Zwerg, wie es scheint, ein Glied in jener Kette von Vorstellungen, die sich alle in dem Begriffe der »Abwehr« zusammenfassen lassen. Jedwede Mißgestalt, unter diesen der Zwerg-

wuchs, hatte solche apotrophe Wirkung. Es kommt noch hinzu, daß das Pygmäengeschlecht durch die relative Größe ihres Genitale eine gesteigerte Wirkung gegen den bösen Blick und andere vage Vorstellungen transzendentaler Gefährdung ausübte. Das athenische Nationalmuseum ist voll von kleinen Terrakotten hellenischen und hellenistischen Ursprungs, welche sich mit diesen kleinen menschlichen Mißgestalten beschäftigen. Wir finden den Zwergwuchs verwendet auch bei allerlei antikem Hausgerät: Henry Meige*) hat dieselben untersucht und in einzelne Kategorien eingeteilt, je nachdem diese Zwerge achondroplastischen oder rhachitischen Ursprungs waren oder mikrozephalischen, hydrozephalischen, infantilen, adipösen Habitus zeigten. Einige Prachtexemplare dieser Art bildeten wir in der »Plastik und Medizin«, Seite 343, ab. Alle diese Typen finden wir nun gelegentlich auch porträtiert auf unseren Gemälden. Da wir aber diese Studien nicht betreiben, um Medizin zu studieren, so wollen wir diese rein pathologischen Dinge hier zur Seite stellen und uns nur mehr der Kulturhistorie zuwenden und uns die Frage stellen: hat hier, wie auch bei vielen anderen Gewohnheiten und Gebräuchen, eine traditionelle Vorstellung aus dem antiken Ideenkreise nachgeklungen, oder schuf sich das neue Geschlecht neue Begriffsbilder?

Da muß nun zunächst berücksichtigt werden, daß auch die nordische Mythologie vom Zwergwuchs den größten Gebrauch macht. Sie gelten bei den Germanen als Dämonen, die in dem Inneren der Erde wohnen, dabei fassen sie die Nordlandsvölker meist als personifizierte erdständige Naturkräfte auf. Besonders werden sie mit der Förderung und der Bearbeitung der Edelmetalle in Verbindung gebracht. Sie verfertigen Odins Speer und Thors Hammer. Trotz dieser vollkommenen neuen, den Zwergen zugesprochenen Eigenschaften nähert sich die nordische der gräkolateinischen Mythologie doch wieder dadurch, daß der nutzbringende Zwerg auch wieder Schaden anrichten kann, und zwar schon durch seinen Anblick: er ruft Krankheiten hervor. Auch die sonderbare Vorstellung muß

*) Les Nains et les bossus dans l'art. Nouvelle Iconogr. de la Salpêtrière, 1896.

notiert werden, daß sie selbst es wiederum sind, die den Frauen Wechselbälge unterschieben.

Betrachten wir aber die Unmenge Zwergdarstellungen auf den Gemälden sowohl der italienischen wie deutschen und niederländischen

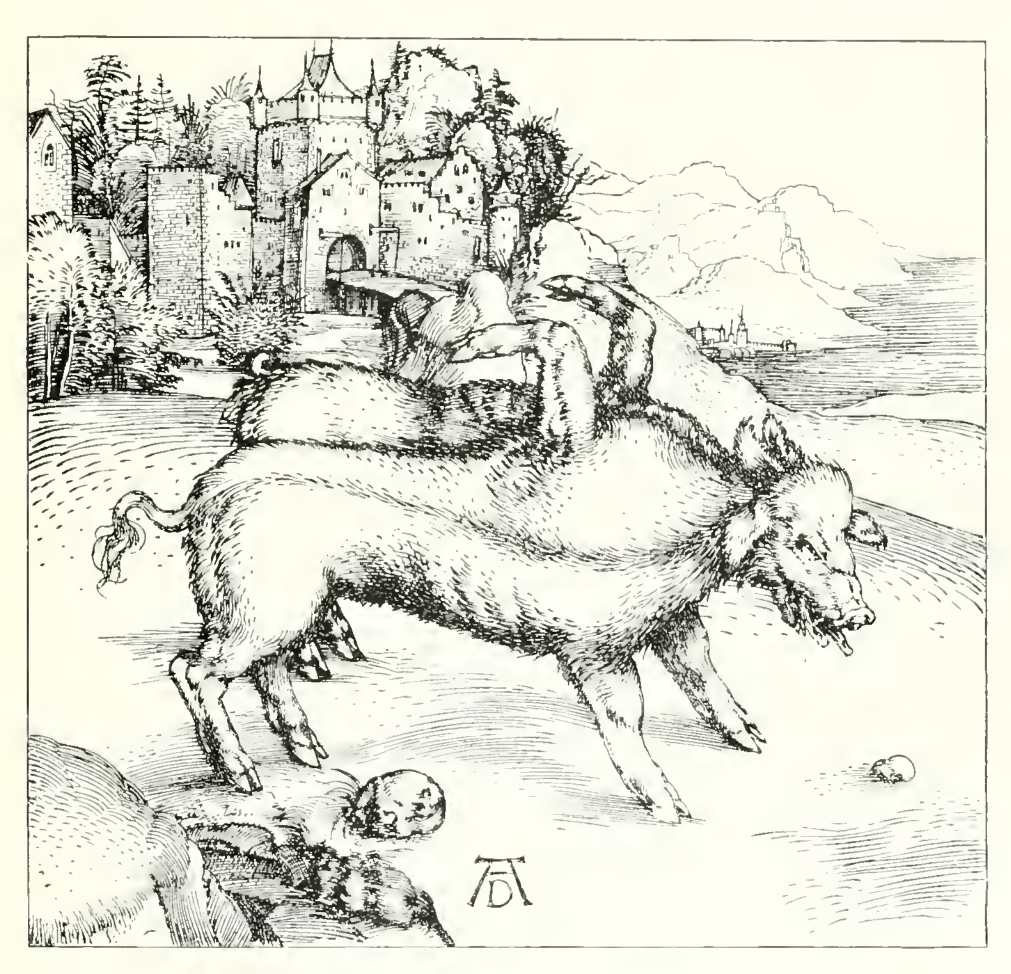


Fig. 118. Holzschnitt von Albrecht Dürer.

Schule, so finden wir zu diesem Vorstellungskreis keine Berührungspunkte. Es mag ja sein, daß unbewußt auch die Abwehrvorstellung Veranlassung war, daß sich die Großen der damaligen Welt mit solcher minderwertigen Körperstruktur umgaben, aber diese Vorstellungen verwischten sich und es wurde gewissermaßen das Halten von Hofzwergen eine Modesache. Der fatalistische Grundgedanke wich vor dem Kuriositätenwert. Man sammelte im sechzehnten und

siebzehnten Jahrhundert mit Vorliebe alle möglichen und unmöglichen tierischen und menschlichen Wunderdinge und Mißgestalten. Fliegende Blätter mit Kälbern oder Schweinen und Hammel mit zwei Köpfen wurden gern gekauft. Unter den Frühblättern befinden sich solche Holzschnitte auch von großer Hand. Dürer zeichnete ein Vogelskelett mit vier Beinen und ein Doppelschwein (siehe Figur 118). Das Erwachen der Naturgeschichte, die neuen Entdeckungen, die Tag für Tag der wissenschaftlichen Welt ein anderes Äußere gaben, klangen beim kleinen Volk aus in Interesse an solcher Porträtierung der Mißgestalt. Die Großen aber sammelten sie lebendig. Sie steckten ihre Armseligkeit, um die Kontrastwirkung zu steigern, in Samt und Seide; sie liebten es auch, ihnen großklingende Namen zu geben, und die Zwerge selbst machten gute Miene zum bösen Spiel; und da ihr Geist manchmal größer war als ihr Körper, so benutzten sie gern ihre groteske Figur, um gleichzeitig das Amt und die Würde eines Hofnarren auszuüben.

Wie jetzt die beati possidentes vielleicht Porzellantassen oder Gemälde und Skulpturen aus der Renaissancezeit sammeln, so befriedigten die Reichen der damaligen Zeit ihren Sammeleifer mit der Idee, für seltene Tulpen Vermögen zu bezahlen und Zwerge zu ernähren. Diese Sitte, Hofzwerge als Hofnarren zu verwenden, scheint mit den Kreuzzügen von Konstantinopel in das Abendland eingeschleppt zu sein, wie manche andere Sitte aus dem dekadenten Orient über Griechenland und Rom nach Deutschland kam. Die Lustigmacher und Narren, die oft das Monopol des Witzes und Esprits an den Höfen besaßen, an denen schon römische Imperatoren Gefallen gefunden hatten, waren sowohl zur Kaiserzeit wie auch im Mittelalter kaum zu bezahlen, wenn sie zwerghaft verwachsen waren. Für solche rhachitische Mißgestalten wurden bis tausend Gulden bezahlt, und schon das alte Rom hatte seine eigenen Morionenmärkte. Noch im Jahre 1713 fand in Petersburg die berühmte Zwerghochzeit statt, zu der zweiundneunzig Zwerge von Peter dem Großen eingeladen waren. Da die Knochenkrankheit (Achondroplasie und die Rhachitis) meist nur das Skelett verändern,

so ist es nicht auffallend, daß häufig Witzbolde unter ihnen waren, echte Hofnarren. Es scheint nun zu einer richtigen Narrenplage gekommen zu sein; auf dem Reichstage zu Augsburg 1500 wurde wenigstens verordnet, daß, wo jemand Narren halten wollte, er solche



Madrid.

Fig. 119. El Bobo de Coria.
Von Velasquez de Silva (1599 bis 1660).

dermaßen halte, daß sie andere Leute unbesucht und unbelästigt ließen. Die Uniform bestand in bunter Jacke, Halskrause und Pritsche: die alten Abzeichen des Pulcinello.

Legion sind die Bonmots frecher und geistreicher Narren. »Wollen wir tauschen?« fragte Karl der Einfältige seinen Hofnarren.

Als dieser den Tausch ablehnte, fragte der König: »Schämst du dich denn, König zu sein?« — »Nein, aber ich würde mich als König eines solchen Narren schämen.«

Ein Hofnarr König Heinrichs II., Brusquet mit Namen, scheint

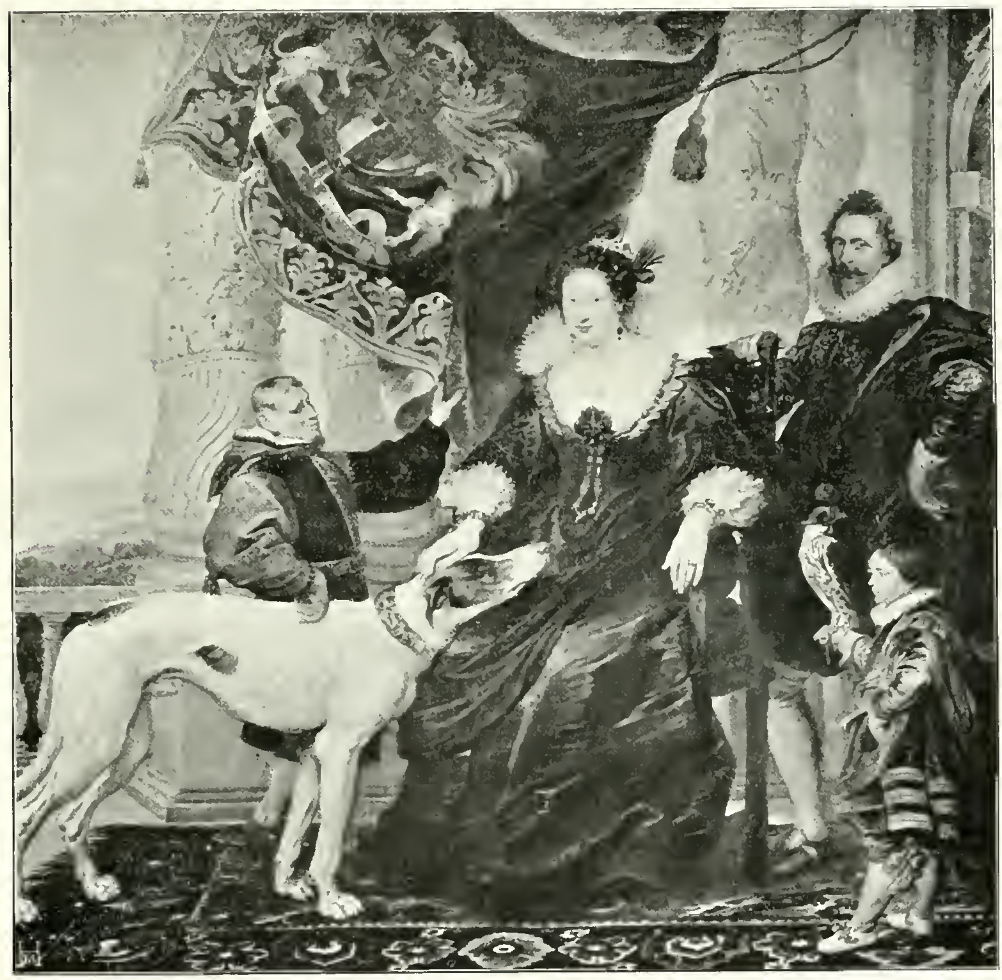


Madrid.

Fig. 120. Sebastian de Morra.
Von Velasquez.

als Kurpfuscher gewütet zu haben. Er solle gehenkt werden, aber sein gnädiger König stellte ihm die Todesart anheim: »Nun, so will ich am Alter sterben.« Ein Fürst, dessen seltene Sammlung von Hofzwergen eine internationale Berühmtheit erlangte, war

Philipp IV. von Spanien. So ist es schon erklärlich, daß der Hofmaler Philipps, Velasquez, der im königlichen Schlosse sein Atelier hatte, unter anderen Mitgliedern des Hauses auch einmal einen Hofzwerg auf seine Leinwand brachte. Absonderlich ist es aber, daß



Hanfstaengl phot. *München.*

Fig. 121. Graf Thomas Arundel mit einem Hofzwerg.
Von Peter Paul Rubens.

allein im Prado sieben große Gemälde solcher Mißgestalten von Velasquez' Hand sich befinden. Es scheint beinahe, als ob dieser große Naturalist mit einer naturgetreuen Wiedergabe dieser Monstrositäten seinen konkurrierenden raffaelitischen Kollegen ein Schnippchen schlagen wollte; aber die besondere Neigung dieses Genies

spricht doch für eine gewisse Perversität nach dieser Richtung hin. Das Bizarre und Groteske scheint ihn als ein malerisches Problem besonders angezogen zu haben.

Die drei nebeneinander im Prado hängenden Porträts beweisen das. Flüchtig mit schnellem Pinsel und dünner Farbe aufgetragen und zum Teil nicht vollendet, wirken die lebensgroßen Bildnisse der drei Zwerge: El Primo, El Nino de Vallecas und der Idiot von Coria, wie Naturstudien eines Raritätensammlers. Dazu kommt, daß alle diese Bilder der zweiten Malepoche seines Lebens entstammen. Wenn auch manche der traurigen Burschen kecke und intelligente Gesichter haben, so wirkt doch zum Beispiel das Porträt des Kindes Vallecas direkt abstoßend. Der schielende Bobo de Coria scheint durchaus nicht so albern zu sein; er reibt sich so vergnügt und maliziös die Hände, als habe er gerade jemand ordentlich eins draufgewischt. Können wir so annehmen, daß diese Idioten- und Zwerggesichter freie Entwürfe eines vielleicht mit Überrealistik kokettierenden Malerfürsten sind, so wissen wir anderseits, daß des Meisters Hauptwerk: »Las meninas«, früher »La Familia« genannt, ein direkter Auftrag Philipps IV. war.

Für die Vorliebe und Schwäche des Malers für abnorme Gesichtsausdrücke spricht das höchst seltsame Porträt eines Idioten in der Wiener Gemäldegalerie. Mit merkwürdig steifer Haltung, in der Rechten eine Blüte haltend, grinst uns dieser Bursche an, mit der Linken sich nach Art eines glücklichen Kindes auf die Brust klopfend. Das frühalte Antlitz zeigt alle Zeichen der Degeneration an Kopfbildung, Zähnen, Haarwuchs usw. (siehe Figur 126).

Die oberflächliche Betrachtung dieser Zwergsammlung vom pathologisch-anatomischen Standpunkte*) aus lehrt, daß, wie dies natürlich, die verschiedenen Formen des Zwergwuchses und der Mißbildungen vorkamen. Auf dem Bilde des Hofzwerges Sebastian de Morra (Figur 120) erscheint die mangelhafte achondroplastische Extremitätenbildung, auf dem erwähnten Bilde von Velasquez: »Las meninas«, sehen wir die scheußlichen Difformitäten, wie sie die

*) Siehe Henry Meige, Les Nains et les Bossus dans l'Art 1896.

schwerste Rhachitis schafft, mit den prinzlichen Kindern in enger Gemeinschaft; das Porträt des eleganten Hofzwerges Don Antonio el inglés*) stellt eine wohlproportionierte Miniaturausgabe eines Menschen dar, von Velasquez mit großen Zügen farbenfreudig gemalt.



Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Fig. 122. Die Werkstatt des Malers Jan Molenar.

Den adipösen-myxomatösen Typ repräsentiert die von dem Velasquezschüler Careño flott gemalte Zwergin aus dem Prado (siehe Figur 123).

Hund und Zwerg erscheinen vielfach als gleichwertige Liebhaberei des Hausherrn. Der eine paßte auf den anderen auf, und für beide gab man Unsummen her. Und die Hofmaler hatten dann die immerhin lohnende Aufgabe, beide zusammen zu porträtieren. Peter Paul Rubens malte den Grafen Aroundel; als Familienzugehörige sind Statisten der glatthaarige Windhund und der mikrozephalische Hofnarr (siehe Figur 121). Antonio Moro, Zwerg Karl V., über-

*) Eine Wiederholung in Berlin.

ragt kaum die große Dogge, die neben ihm steht, und Jan van Kellen's Zwerge, welche einen Neufundländer als Zirkuspferd be-



Madrid

Fig. 123. Juan Careño de Miranda.
1614 bis 1685.

nutzen (Abbild. bei Richer S. 164), verschwinden sogar neben dessen Kolossalfigur. Einen direkt widerwärtigen Eindruck aber macht ein

Gemälde des Ferraresen Jacobo Argenti in der Turiner Galerie: ein junger Edelmann von fünfzehn Jahren, legt seine Hand auf den Riesenkopf eines bärtigen Zwergen, der ihm knapp bis zur Hüfte reicht.

Die achondroplastische Form der Zwerge sehen wir häufiger als andere auf Gemälden, und das hat seinen guten Grund in der meist normalen Schädelbildung und Funktion. Wir bringen als Typus dieser Art das Bild des Jan Molenar, welches bislang im Berliner Museum an einer dunklen Stelle hing. Auch dieses dokumentiert wieder die Gemeinschaft zwischen Hund und Zwerg; aber der Maler wußte dem Ganzen eine neue Seite abzugewinnen. In einem holländischen Atelier ist gerade Malpause: die Leinwand steht aufgespannt auf der Staffelei; die Modelle sind noch in der gewünschten Stellung; der Musikant dreht sein Instrument und der Zwerg hopst mit einem kleinen Hund im Zimmer herum (siehe Figur 122).

Im übrigen benutzten die großen Dekorationsmaler Andrea del Sarto, Tintoretto, Tiepolo und Paolo Veronese die Zwerge als Flickstücke, um Lücken auszufüllen. Meist finden wir sie auf großen Gastmählern am Tisch zu Füßen der Gesellschaft sich herumtummeln und ihre Späße treiben.

Diese Liebhaberei der Barockzeit hatte einen entschiedenen philanthropischen Nebenwert, denn auf diese Weise waren die armen Zwerge versorgt und aufgehoben. Die moderne Zeit aber, die in ihrem sozialen Eifer Krüppelhäuser gründet und für alle Verstoßenen Paläste baut, hat für diese immerhin zahlreichen verfehlten und unfertigen Kreaturen nichts übrig. Als Schauobjekt ziehen sie nicht mehr, und so werden sie zu theatralischer Massenwirkung verwendet.

KRÜPPEL

Viel unglücklicher wie die wegen ihrer Kleinheit doch mehr oder minder begehrten Zwerge waren die Verkrüppelten. Sie gehörten in viel ausgedehnterem Maße wie heutzutage zum alten Straßenbilde. Und besonders dort, wo Zulauf war wegen irgend-

welcher festlicher Veranstaltung, traten sie der größeren Aussicht auf Almosen halber in Massen auf. Es ist eine der erfreulichen Erscheinungen, die den Kulturfortschritt unserer Zeit dokumentiert, daß



Wien

Fig. 124. Halbseitige Kinderlähmung.
Von Ribera (1588 bis 1656).

diese Krüppel von der Gasse verschwunden sind. In das Verdienst kann sich die verbesserte Therapie und die geregelte Krüppelfürsorge teilen. Eine schwierige Aufgabe selbst für phantasiereiche medizinische Historiographen ist es, bei den Verkrüppelten der Ursache ihrer Körperdestruktion auf den Grund zu gehen. Zu den auch heute



Fig. 125. Krüppelprozession.
Nach Hieronymus Bosch.

noch wirksamen Faktoren, wie Kinderlähmung, Knochenleiden und Verletzungen aller Art, kam wohl in jenen Tagen noch die Neigung der Chirurgen hinzu, erkrankte Glieder abzusetzen.

Im ganzen können wir sagen, daß die darstellende Kunst mit Vorliebe da Verkrüppelte und Verwachsene verwandte, wo es darauf



J. Löwy phot — Wien, kais. Gal.

Fig. 126. Der Idiot.
Von Velasquez.

ankam, eine der sieben christlichen Kardinaltugenden zu feiern. Die nach den Zeichnungen Raffaels angefertigten Gobelins, von denen das Berliner Museum die zweiten Exemplare besitzt, zeigen mehrere solcher Gelähmten, von denen der eine sekundäre Kontrakturen hat. — Auch die Wundertaten der Apostel an der Tempelschwelle gaben

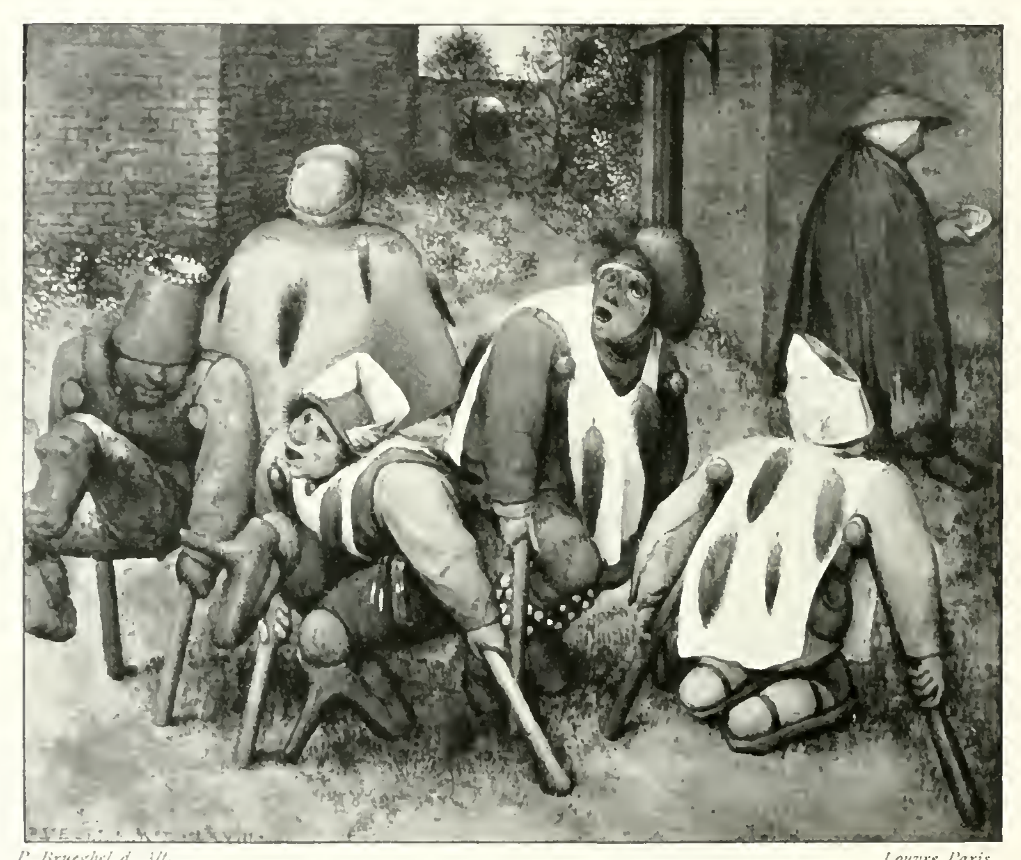
den Künstlern Gelegenheit, entweder ihrer Phantasie freien Lauf zu lassen oder stadtbekannte Originale zu porträtieren.

Albrecht Dürer radierte eine Heilung eines Lahmen, der wirklich einen traurigsten Rest von Menschtum darstellt. Das Reklamebild für alle Krüppelveranstaltungen ist aber Riberas Knabenbildnis (siehe Figur 124). Der Knabe zeigt eine Lähmung der rechten Körperhälfte. Mühselig schleppt er seinen Bettelsack; der rechte Fuß ist ein Schulfall von Pes equino-varus, aber auch die linke Gesichtshälfte ist, wie es scheint, gelähmt. Das Lächeln des Knaben ist ein durchaus einseitiges, auch seine Sprache ist gelähmt, denn in der Linken, die gleichzeitig noch eine Krücke trägt, hält er einen Zettel, auf dem die Inschrift sichtbar wird: »Da mihi elimosinam propter amorem dei.« Wir haben bei diesem Kinde einmal Gelegenheit, eine einigermaßen alle Symptome erklärende Diagnose aus dem Bilde ablesen zu können: kontrakte Lähmung der rechten Körperhälfte, Lähmung der Sprache mit Fazialisstörung. Man wird Richer's Diagnose »juvenile Hemiplegie« allgemein bestätigen. Der Künstler, welcher es verstanden hat, diesen Grad von Naturalismus bildlich auszudrücken, tat noch etwas hinzu und milderte durch seine Kunst den Widerwillen des Beschauers gegen dieses Körperelend in dem Grade, daß der Betrachter dieses Gemäldes unwillkürlich in die Tasche greift, um dem Kinde etwas zu schenken. Meinem Geschmack zufolge hat der größere Velasquez nicht soviel erreicht bei seinem bereits besprochenen Idioten aus der Wiener Kirchengalerie. Dieser geistige Krüppel, so vorzüglich er auch gemalt ist, flößt eigentlich doch nur Widerwillen ein. Demjenigen, der den Bauernhumor der frühen Niederländer kennt, und namentlich die Phantasien des Hieronymus Bosch van Aken, der aus der Menschengestalt die allersonderbarsten und bizarrsten Verkrümmungen und Verrenkungen



Fig. 127. Die Krüppel.
Cornelius Matsys c. 1570.

komponierte, wird es nicht schwer, zu verstehen, daß diese Maler die halben und Viertelmenschen benutzten, um mit ihnen groteske Wirkungen zu erzielen. Auf den Gemälden des Bosch sowie seinen Zeichnungen finden wir nun Gruppen von Verkrüppelten, die sich in der allersonderbarsten Stellung fortbewegen. Und gerade die Erfindungskunst, mit der diese Fortbewegung vermittels allerlei Hand-



P. Brueghel d. Ält. *Louvre Paris.*

Fig. 128. Amputierte und Krüppel.

bänkchen, Stützen und kleiner mechanischer Hilfsmittel besorgt wird, erregt deshalb unser Interesse, weil wir in diesen Vorrichtungen die Volksorthopädie jener Zeit erblicken können. Sein Nachfolger ist der berühmte Bauern-Brueghel. Auch von ihm besitzen wir derartige Zeichnungen in Masse. Das kleine Louvrebild mit der Gruppe der gestikulierenden Amputierten (siehe Figur 128) war für ihn eine Vorstudie für das große Gemälde in Wien: »Der Streit des Faschings mit den Fasten.« Auf diesem Gemälde finden wir

unsere bewegte Gruppe wieder, außerdem noch eine ganze Krüppelallee, die zur Kirche führt. Der Künstlerschaft Brueghels war es vorbehalten, nicht allein den traurigen, entsetzlichen Eindruck dieser verstümmelten und verkrüppelten Lebewesen für den Betrachter zu mildern, sondern mit der Lebendigkeit ihrer sonderbaren Attitüden den Anschein zu verbinden, als wenn selbst diese Viertelmenschen am Leben noch ganze Freude hätten.

BLINDHEIT

Den Schwierigkeiten gegenüber, die der Plastiker hat, die Blindheit zur Darstellung zu bringen, sind die des Malers verschwindend klein. Trotz der koloristischen Mittel ist aber auch hier eine feine Naturbeobachtung nötig, um eine reale Wirkung zu erzielen. Wir haben gezeigt, bis zu welchem Grade es der antike Künstler verstanden hat, den erloschenen Blick durch die Umgebung des Auges und die Haltung des Kopfes plastisch anzudeuten*). Am Beispiele der vielfach erhaltenen Büsten von Homer konnten wir die verschiedenen Auffassungen gegeneinanderhalten. Ein Vergleich des im Haag befindlichen Rembrandtschen Gemäldes mit der antiken Plastik zeigt, daß Rembrandt in seinem Gemälde weit hinter diesen geblieben ist (siehe Figur 129). Er hat die Kopfhaltung nicht berücksichtigt, und vor allem auch die gewaltige Faltenbildung der Stirnpartie in ihrer Leidenschaft und als spezielles Ausdrucksmittel der Blindheit vernachlässigt. Möglich, daß Rembrandt eine Reproduktion des schwächeren kapitolinischen Homers vorgelegen hat. Er malte aber nicht den großen Epiker mit dem gewaltigen Innenleben, sondern einen leidgedrückten, zittrigen armseligen Rabbi, vielleicht einen Nachbarn aus der Judenbreitgasse. Auch die von Rembrandt angewandten Mittel, die Blindheit zum Ausdruck zu bringen, sind an dieser Stelle dürftig. Und doch ist es gerade einer der vielen Ruhmestitel dieses Künstlers, mit einer geradezu erstaunlichen Fülle reali-

*) Siehe Plastik und Medizin S. 367 bis 391.

stischer Beobachtungskunst dieses Thema behandelt zu haben. Eine seiner Lieblingsaufgaben war die Gestaltung der Tobiassage, leider hat er die Idee eines Bilderzyklus nicht zur Ausführung gebracht. Nur Skizzen und vereinzelte Gemälde sind uns erhalten. Manchmal ist er rein konventionell wie zum Beispiel in der kleinen Radierung (siehe Figur 130) des blinden Musikanten; das tastende Vorwärtsstreben ist allerdings meisterhaft durch die Körperhaltung ausgedrückt.



Rembrandt van Rijn. *Haag.*

Fig. 129. Homer.

Mit wenigen Strichen hat er ein andermal das Nichtsehenkönnen auf einer kleinen Radierung wundervoll geschildert. Der alte, blinde Tobias hört den Tritt des zurückkehrenden Sohnes; er will ihm entgegengehen, verfehlt aber in der Eile und Aufregung den gewohnten Weg und läuft gegen den Türpfosten. Sein ihm entgegeneilendes Hündchen zerrt den Blinden am Gewande und will ihm den rechten Weg weisen. Hielt er sich hier an die alttestamentarische

Erzählung, so ist es charakteristisch, wie er die weitere Bibelgeschichte illustriert; hier wird er von einer direkt naturalistischen Kühnheit: »Da nahm Tobias von der Galle des Fisches und salbte dem Vater die Augen. Der litt das fast eine halbe Stunde, und der Star ging ihm von dem Auge wie ein Häutlein von dem Ei.« Rembrandt aber malte unter größter Lichtentfaltung eine Staroperation, wobei der Engel dem Okulisten die Hand führt. Zu diesem Gemälde, im Besitze des Herzogs von Arenberg in Brüssel, gibt es eine Reihe von Studien, welche Greeff*) einer kritischen Studie unterzogen hat (siehe Figur 131 und 132). Dieser naturalistischen Tat gegenüber verschwindet trotz vollendeter akademischer Arbeit die Malerei des Petrus Brandel (siehe Figur 134), die die alttestamentarische Geschichte nach dem Buchstaben illustriert.


Rembrandt.

Fig. 130. Der blinde Geiger.

Es ist ein sonderbarer Zufall, daß die unkoordinierte Stellung der Augen, welche dem Gesichte den unruhigen Ausdruck verleiht, gerade von dem Maler mit großer Virtuosität zweimal geschildert worden ist, der sonst vom Naturalismus am weitesten absteht und seine Madonnengestalten in eine poetische Verklärung getaucht hat. Das Gemälde Raffaels zeigt den schielenden Kardinal Tommaso Inghirami aus dem Palazzo Pitti in Florenz (siehe Figur 133). Es liegt ein rechtseitiger Strabismus divergens vor; die Haltung, die Raffael dem Kopf gegeben hat, mildert etwas den Krankheitszustand.

Auf seinem berühmten und letzten Kolossalgemälde, der Transfiguration aus dem Vatikan, hat er in dem divergierenden Schielen

---

*) Greeff, Rembrandts Darstellungen der Tobiassage nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Stuttgart, Enke, 1907.

des Knaben den allerdings mißglückten Versuch einer Krampfschilderung gemacht.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß ein Mann wie der alte Brueghel



Rembrandt *Brüssel*

Fig. 131. Tobias heilt seinen Vater. (Starstich).

auf seinen Gemälden gelegentlich Erblindete gemalt hat. Es ist aber auch klar, daß er hier mit der ganzen Feinheit seines Könnens

charakterisiert, und daß er selbst diese traurigen Opfer noch dazu benutzt hat, um durch sie eine tragikomische Wirkung zu erzielen. Die größte Wirkung erzielt er in dieser Hinsicht auf seiner Leinwand in Neapel; gerade die Mattigkeit der dünn aufgetragenen



Zeichnung von Rembrandt.

Fig. 132. Die Heilung des Tobias.
Naturstudie eines Starstichs.

Farben steigert den Gesamtausdruck. Der Inhalt des Bildes giebt die Illustration zu dem Wort des Evangelisten Lukas:

> »Kann wohl ein Blinder einen Blinden führen,
> fallen nicht beide in eine Grube?«

Der tastende Gang der Blinden, die Haltung des Kopfes ist dabei meisterhaft wiedergegeben. Eine vielleicht noch drastischere Auffassung befindet sich in Basel, eine weitere im Louvre. Das Hündchen, welches den ersten Blinden führt, steht richtig an dem Steg, aber den Baum, der den Tastenden den Weg zeigte, hat ein Sturmwind über Nacht abgebrochen, und schon liegen die ersten blinden Musikanten im Wasser.

Auch in der Serie der zwölf flämischen Sprichworte hat Brueghel denselben Gegenstand ähnlich behandelt.

Die Herrnwunder und vor allem die Heilung des Blindgeborenen gaben die Veranlassung an die Wände der Katakomben Blinde zu



Raffael Sanzio. *Palazzo Pitti, Florenz*

Fig. 133. Portrat des Tommaso Inghirami. (Strabismus divergens).

malen. Hierdurch wird eine traditionelle Grundlage gegeben, auf der in der Folge alle Schulen stehen. Eine Charakterisierung des Blindgeborenen findet nicht statt. Die Szene wird in der Regel so gemalt, daß Christus dem Blinden die Rechte auf den Kopf oder die Augen legt. Oftmals erscheint dabei der Blinde mit geschlos-



Loewy phot. *Prag.*

Fig. 134. Die Heilung des blinden Tobias.
Von Petrus Brandel (1668 bis 1739).



Brogi phot — Neapel.

Fig. 135. Die Blinden.
Von Peter Brueghel.



Hanfstaengl phot. *Petersburg*

Fig. 136. Der Blinde von Jericho. Von Lukas van Leiden (1494 bis 1533).



Schwerin.

Fig. 137. Der Okulist.
Von C. W. E. Dietrich.

senen Augen; er wird zum Beispiel auf dem Gemälde des Lukas van Leiden von einem Knaben geführt (siehe Figur 136).

C. W. E. Dietrich, der späte Nachbeter Rembrandts, malte eine Staroperation, bei der die Haltung der Starnadel von Interesse ist (siehe Figur 137).

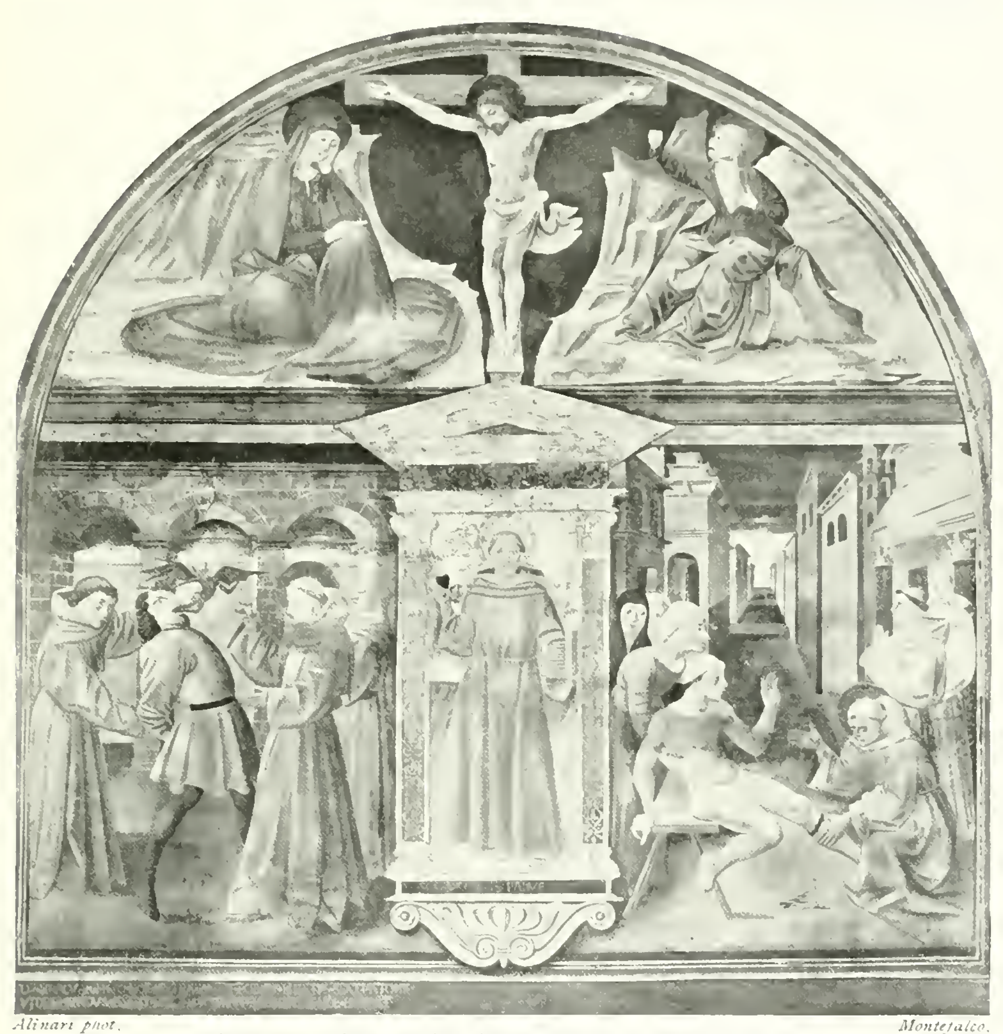
Eine summarische Betrachtung der künstlerischen Blindendarstellungen lehrt, daß man das Problem von zwei divergenten Gesichtspunkten zu lösen unternahm. Einmal versuchte man den direkten Weg. Als Beispiel hierfür diene »die Charitas« von Schidone im Neapler Nationalmuseum. Der blinde Jüngling steht da an seinen Wanderstab gelehnt und schaut uns an*); seine Augen sind weit geöffnet. Zu dem auffallenden indianerroten Kolorit seiner Hautfarbe griff der Maler offenbar um des Kontrastes willen, denn die Augen des Knaben zeigen die naturalistische Schilderung des weißen Leukoms. Keine Pupillen, keine Iris, nur das glasig verschwommene Durchschimmern der narbenverdeckten Regenbogenhaut. Noch kühner ging ein Moderner vor; auf der internationalen römischen Ausstellung (1910) konnte man die Kollektivausstellung des Spaniers Zuloaga bewundern. Der große Könner malte den Star bei einem Zwerge in smaragdgrüner Farbengebung. Es bedarf nun offenbar großer Meisterschaft, um eine solche Schilderung der Blindheit zu wagen. Diskreter und wohl auch künstlerischer ist die indirekte Charakterisierung. Von dieser sahen wir auf unseren Gemälden treffliche Beispiele.

Ein Lieblingsthema der frühen Kirchenmaler war die Darstellung des Exorzismus, und Legion sind die Tafeln, auf denen der leibhaftige Satan den durch Priesterhand entsühnten Menschen aus dem Munde fährt. Diese Teufelaustreibungen verlassen bereits das Grenzgebiet unseres Interessenkreises, und wir verweisen auf die erwähnten Abhandlungen Charcots und Richers über diesen Gegenstand. Die Kraft solcher Teufelaustreibungen, die schon Jesus den Aposteln empfohlen, ging auf viele Heilige über. Zunächst betrachten wir eine für die frühe Auffassung typische Darstellung (Figur 138). Den malerischen Höhepunkt solcher Teufelaustreibung durch heilige Wunderkraft hat Peter Paul Rubens in mehreren Kolossalgemälden geschaffen und damit Ignatius von Loyola ein Denkmal gesetzt.

*) Abbildung siehe Plastik und Medizin S. 382.

Dem einen in Wien befindlichen Gemälde, wird mit Recht nachgerühmt, daß es die Kühnheit eines Michelangelo und den Geist Shakespeares vereinigt. Und dabei ist es eine historische Tatsache, daß der flandrische Malerfürst das Bild in einem Monat vollendet hat. Es ist das nur so erklärlich, daß Rubens die Vorstudien zu diesem Werke bereits erledigt hatte; daß er solche in eingehendster Weise betrieb, beweisen die vielen Entwürfe und Skizzen, die sich zum Teil in Wien, zum Teil in Privatgalerien (v. d. Heydt, Berlin) und im Louvre befinden (siehe Figur 139 und 140).

Gleichzeitig hatte er für den Genueser Grafen Pallavicini ein großes Gemälde vollendet, welches denselben Gegenstand behandelt und jetzt in der Ambrosiuskirche zu Genua hängt. Auf beiden Gemälden werden Tobende, nach damaliger Auffassung Besessene, geschildert; den Höhepunkt der tobenden Wut repräsentiert ein rasendes Weib, welches von zwei Männern festgehalten wird, so daß eine typische maniakalische Stellung eigentlich nicht zum Ausdruck kommt. Das Wiener Bild jedoch, welches die große Maria Theresia 1774 in Antwerpen aus der Jesuitenkirche erwarb, zeigt sich sowohl in künstlerischer Tiefe als auch durch Schärfe der naturalistischen Beobachtung überlegen. Hier nimmt die aus drei Personen bestehende Gruppe der Tobenden und ihrer Begleiter den größeren Teil des Gemäldes in Anspruch und ihre Anordnung im Vordergrunde ist vollendet. Ein Mann und ein Weib sind die Opfer der dämonischen Konvulsion. Das Weib, offenbar dasselbe Modell wie auf dem Genueser Bild, befindet sich noch auf dem Höhepunkt der Zuckungen. Jeder ihrer Muskeln ist in leidenschaftlicher Bewegung. Vom Brüllen ist der Hals mächtig angeschwollen, sie rauft im Zwange ihre Haare, und Zunge und Augen befinden sich noch in unkoordinierter Stellung. Der soeben auf die Erde stürzende nackte Riese ist gerade in dem Lösungsstadium des Anfalls begriffen, und der Maler hat diesen Moment gewählt, um die Wirkung der heiligen Fürsprache bei ihm schon zu dokumentieren: aus dem noch offenen Munde entweicht soeben der Satan und verläßt unter Schwefelgestank die Kirche, in die auf Sonnenstrahlen die Engelchen



Alinari phot. Montefalco.

Fig. 138. Die Wunder des San Antonius von Padua.
Von Piet. Ant. Mezzasti.

einziehen. Und der Heilige selbst in gottergebener und gottvertrauender Haltung, richtet das dankbare Auge nach oben und sein Blick verheißt die Vollendung der Tat.

Unwillkürlich regt dieses Gemälde, noch mehr wie die vorangegangenen, die Frage nach der Berechtigung solch krasser, realistischer Darstellungen durch die Malerei an. Das ästhetische Bedenken gegen die bildliche Darstellung solcher das Entsetzliche und Unschöne in höchster Potenz repräsentierender Vorgänge wäre berechtigt, wenn es dem Künstler nicht gelungen wäre, das Dunkel dieser grauenhaften Schilderung durch die siegende Kraft der Kunst zu

verklären. Von dem Heiligen geht ein solcher Nimbus aus, daß auch aus der tumultuarischen Szene heraus ihm Zuversicht und Gottvertrauen entgegenfliegt und das ganze Werk verschönt. Dasselbe Gefühl soll den Beschauer ergreifen. Und als weiteres milderndes Moment kommt die liebevolle Sorge der Anverwandten um die armen Besessenen hinzu. Wie durch die siegende Macht der heiligen Persönlichkeit der ganz rechts stehende Melancholiker den Strick sich vom Halse löst, so befreit das siegende Genie des Malers uns von den Skrupeln und Bedenken, die man von vornherein vielleicht gegen die Zulässigkeit eines solchen Stoffes in der bildenden Kunst hegen könnte. Es kennzeichnet die Künstlerschaft des Meisters, wie er die Aufgabe löste, traditionelle Vorschrift, religiöses Bedürfnis und transzendentale Illusion mit einem gewissen Naturalismus vereinigend. Es ist vielleicht als Beitrag zur Schätzung zeitgenössischer Anerkennung des Meisters interessant zu erfahren, daß er für jeden Tag, an dem er an diesem Bilde arbeitete, laut noch vorhandener Urkunde zweihundert Gulden erhielt.

Mag man so diese und viele andere auf Gemälden dargestellte Konvulsionen als die Schilderung ärztlich anerkannter Krankheitsbilder diagnostizieren, so schaffen wieder andere Künstler mit freier Phantasie, oder sie verarbeiten einzelne von ihnen richtig gesehene Krankheitssymptome zu einem als Ganzes unmöglichen Krankheitsbilde. So sahen wir schon in »Plastik und Medizin« S. 378 ff. beim Studium der Blindheit, daß antike Bildhauer die senkrechten Stirnfalten mit Hebung des Kopfes als Blindheitsausdruck paarten, so die Lichtscheu und Lichthunger, Reizung und Lähmung zu einem falschen Kunstausdruck vereinigend. Als Typus solcher phantastischer Stellungen zu einem unwahren Krankheitsbilde diene des großen Raffael letztes Bild, »die Transfiguration«. Unser Ausschnitt zeigt den Konvulsionszustand des Knaben. Einige noch vorhandene Nacktstudien gerade dieser Szene beweisen, daß der Künstler sich die Sache wohl überlegt hat. Aber der dargestellte Krampfzustand ist eine Unmöglichkeit. Die Haltung der überaus muskulösen Arme lehrt das schon. Von den Händen befindet sich die eine in



Hanfstaengl phot. *Wien (früher Antwerpen)*

Fig. 139. Ignatius von Loyola Besessene und Kranke heilend.
Von Peter Paul Rubens.

Spasmus. Dabei hat Raffael offenbar absichtlich der Adduktion des dritten und vierten Fingers die forcierte Adduktion der andern gegenübergestellt. Die zweite Hand steht in Mittelstellung. Die Unkoordiniertheit der Bulbi kontrastiert mit der vollkommenen Unbeteiligung der unteren Extremitäten. Es ist klar, daß eine Nichtachtung realer Verhältnisse an so hervorragender Stelle den Widerspruch der Zünftigen herausgefordert hat. Sir Charles Bell, Charcot und Richer fassen als einwandfreie Gutachter die Verurteilung dieses falschen Realismus in der Kunst in die Worte: von den Tausenden von Stellungsmöglichkeiten des Konvulsivstadiums hat Raffael gerade die einzige gewählt, die unmöglich ist (siehe Figur 141).

Charcot und Richer haben in ihrer Studie*) an 67 Gemälden namentlich aus der frühitalienischen Kunst die Stellungen studiert, welche die Besessenen einnehmen. Richer**) vermehrte das Material noch erheblich. Vergleicht man zum Beispiel spätere Gemälde mit den Miniaturen des elften Jahrhunderts aus den Manuskripten des Kaisers Otto (Besitz der Aachener Kathedrale), so finden wir, daß die Maler in der Schilderung der hysterischen Cerclestellung der Besessenen einfach traditionellen Darstellungen folgten ohne eigenes Naturstudium. Solch hysterische Krampfstellung wird namentlich bei Frauen mit einer Geste kombiniert, als wenn sie den Dämon zum Munde heraus gebären. Die Frauen liegen dabei in den Armen von Personen, die sie von hinten stützen und das Entfahren des Dämonen durch Druck auf den Leib befördern.

Der große Neurologe Charcot hat alle diese gemalten Konvulsionen der grande hystérie im Detail studiert und in ihnen augenfällige Analogien gefunden zu den täglichen Beobachtungen in seiner Krankenabteilung. Sein Mitarbeiter Paul Richer hat in geradezu genialer Linienführung das Charakteristische dieser Stellungen festgehalten. Wir müssen uns nun zu diesen gemalten Teufelsgeburten noch die Erzählungen des Hilarius, Augustin, Paulinus hinzudenken, welche das Benehmen der Besessenen in der Kirche genau beschreiben.

*) J. M. Charcot et Paul Richer, Les Démoniaques dans l'Art. Paris 1887.

**) Paul Richer, L'Art et la Médecine. Paris 1902.



Fig. 140. Ignatius von Loyola Besessene heilend.
Von Peter Paul Rubens.

Sie laufen in der Kirche umher, umklammern den Altar, schlagen sich mit ihren Händen, drehen den Kopf im Kreise herum, beugen sich rücklings mit dem Scheitel bis zur Erde. Dieser Bewegungstaumel entsteht durch die Begier des gequälten Dämons, sich von seinem Wirte zu trennen. Zuletzt aber findet er den Ausweg aus dem Körper; bald durch den Mund, bald durch die Augenhöhlen verläßt der Satan sein Opfer, auf diesem Wege noch Spuren für alle Zeiten zurücklassend, indem er das Auge blendet oder den Mund mit Blut und Eiter füllt.

Wir haben in der »Plastik und Medizin« (Seite 513) detailliert zum Verständnisse des Märtyrerkultes auf seinen Zusammenhang mit der Antike hingewiesen. Wir wollten hier aber nicht, wie dies Charcot und Richer vorbildlich getan haben, die einzelnen Phasen der epileptoiden Bewegungsformen schildern, sondern wir verfolgten dabei den medizin-historischen Zweck und wollten auf die unglaubliche Verkennung eines Krankheitszustandes im Mittelalter hinweisen.

Wenn wir im ganzen durch das Studium der Geschichte eine Abnahme der Krankheiten mit der Zunahme der Kultur und Zivilisation konstatieren können, so fehlt dies Verhältnis bei der Psychiatrie. Die Lehre von den Geisteskrankheiten und ihrer Behandlung hat eine Sonderstellung eingenommen und zu ihrem eigenen Schaden sich frühzeitig von der Medizin getrennt. So machte sie das Marschtempo der allgemeinen Kulturgeschichte nicht mit. Hippokrates hatte bereits in seiner meisterhaften Schilderung der Epilepsie die Gehirnfunktion erkannt, und da für ihn auch für psychische Störungen das Gehirn bereits anerkannter Ausgangspunkt war, so war durch die ganze spätere Medizin dieser somatische Zusammenhang allerdings mit großen Schwankungen nachweislich. Obwohl man hysterische und melancholische Zustände durch zum Teil genial erdachte körperliche Behandlung zu kurieren bestrebt war (man denke nur an den Rufus von Ephesus, der einen Mann mit der fixen Idee, keinen Kopf zu haben, dadurch heilte, daß er ihm eine bleierne Kopfbedeckung gab), obwohl namentlich auch wieder durch Galen das Gehirn zur Zentralstätte der Empfindung und Bewegung erhoben

wurde, so scheint doch, daß im großen und ganzen die wissenschaftlichen Ärzte sich wenig um Erkrankungen des Gehirns ge-



Raffael Sanzio *Vatikan, Rom.*

Fig. 141. Ausschnitt aus der Transfiguration.

kümmert haben. Sie konnten sich dabei sogar auf die Lehre des Hippokrates berufen, der von der Behandlung chronischer Geisteskranker abriet, da die ärztliche Kunst bei ihnen doch nichts mehr vermöge. Solche Kranken werden dann auch die ständigen Besucher der Asklepicien gewesen sein, und der berühmte Rhetor Aristides,

der seinen ganzen Schriften zufolge ein ausgesprochener Hysteriker war und an schwerer Autosuggestion litt, ist dafür ja als chronischer Heilstättenbesucher ein klassischer Zeuge. Diese Abschwenkungen der psychisch Kranken aber auf die Seite der göttlichen Heilinstitute im Altertum, zu den Priesterheilungen und zu den Märtyrern in christlicher Zeit, wurde für die Kranken verhängnisvoll. In gerader Richtung führte dieser Weg zu dem heißen Interesse der Kirche an den Hexen. In ihnen sah man nicht körperlich Erkrankte, sondern Verirrte, die sich der kirchlichen Vorschrift und Gemeinschaft entfremdet hatten und satanische Bundesgenossen geworden waren. Eine letzte Konsequenz waren die beschämenden und schauderhaften Hexenprozesse, die körperliche Tortur und die Verbrennung armer Kranker in majorem gloriam Dei.

Es ist eine interessante, zu wenig studierte Frage*), wieweit die Ärzte hierbei die Schuld trifft, die Kranken der priesterlichen Machtsphäre nicht entrissen zu haben. Allerlei kommt hier zusammen, was diesen peinlichen Abschnitt in der medizinischen Kultur- und Weltgeschichte zu einem so ekelhaften und schauerlichen Kapitel macht, daß man diese Blätter schnell umblättern möchte. Zunächst die schon erwähnte Tatsache, daß eben die Psychiatrie sich frühzeitig von der übrigen Medizin absonderte, sodann, daß viele Mediziner gleichzeitig Clerici waren und daß diese und der Rest in meist ohnmächtiger Abhängigkeit von der allmächtigen Priesterschaft und von Rom war. Wer sich einmal ein Bild von der bodenlosen Tiefe jenes geistigen Abgrundes machen will, der möge in den von den Inquisitoren Jakob Sprenger und Heinrich Institoris verfaßten Malleus maleficarum**) einen Einblick tun. Es wird ihm schon bei Betrachtung der Kapitelüberschriften mit den bis ins detaillierteste ausgeklügelten erotischen Fragen seekrank zumute, und er wird den Eindruck gewinnen, daß hier Sadismus, Masochismus und perverses Sexualempfinden überhaupt die vollendetsten Orgien gefeiert haben.

*) Karl Friedrich H. Marx, Über die Verdienste der Ärzte um das Verschwinden der dämonischen Krankheiten. Göttingen 1859.

**) Ins Deutsche übertragen von J. W. R. Schmidt; bei H. Barsdorf 1906, Berlin.

Die Opfer solcher kirchlichen Jurisdiktion lieferte mit Wahrscheinlichkeit in erster Linie die proteusartige Hysterie. Dafür spricht auch schon das Überwiegen der weiblichen Angeklagten. Doch auch gewöhnliche Fieberdelirien überlieferten gelegentlich die Genesenen der Inquisition und der Tortur. Und vor allem darf man nicht vergessen, daß sich unter den ewigen Anklägern wiederum allerlei Geisteskranke befanden, die ihre Sinnestäuschungen und Wahnideen mit Überzeugung beschworen.

So ist es kein Wunder, wenn die mittelalterlichen Kollegen ganz im Banne dieser traurigen Verirrung, welche die Teufelseinwirkung als Generalätiologie von Erkrankung anerkannte, standen. Man stelle sich nur vor, daß selbst Luther die Wechselbälge und Kielkröpfe aus dem Umgang der Hexen mit Dämonen hervorgehen ließ, und daß ein Mann wie Ambrois Paré Zauberer und Hexen noch als mit dem Teufel im Bunde erklärte, und ihre Sinnestäuschungen als Vorspiegelung böser Dämonen.

Wilhelm Adolf Scribonius, der Helmstädter Professor, empfahl im Jahre 1580 noch beim Verdachte der Hexerei das Examen per aquas, das heißt die Wasserprobe! Der ziemlich aufgeklärte Felix Plater (1536 bis 1614), der den ersten Versuch zu einer Klassifikation der Psychosen gemacht hat, schrieb noch die Melancholie der Einwirkung des Teufels zu. Solchen Ärzten gegenüber gab es zahlreiche Geistliche, liberale Prediger, denen die mit Machtvollkommenheit ausgestatteten römischen Inquisitoren, die ihren Kirchenbezirk beunruhigten, ungelegen kamen. Beweis dafür ist schon die Vorrede zum Hexenhammer. »Und weil einige Seelsorger und Prediger des Wortes Gottes (verbi dei praedicatores) öffentlich in ihren Predigten an das Volk zu behaupten und zu versichern sich nicht scheuten, es gäbe keine Hexen usw.« . . .

Den Ärzten war im Gegenteil der Dämonenglauben vielfach ein bequemer Bundesgenosse. Gelang eine Kur nicht der allgemeinen Erwartung entsprechend oder passierte während der Behandlung etwas Unvorhergesehenes, so holte man aus der Tasche die Ausrede hervor, daß hier etwas nicht richtig sei und daß es selbst ärztlicher

Kunst nicht gelänge, gegen teuflische Tücke anzukämpfen. Aber solche Ausrede ist bedenklich und allzuleicht dreht der Aberglaube den Spieß um; bei auffallend günstigen Heilerfolgen und überlegener ärztlicher Betätigung schnüffelte das Publikum und der minderbegabte »Kollege« nach nekromantischer Kunst.

Das Fiasko, welches die Hexenprozeßler 1485 in Innsbruck erlebten, wo der Bischof von Brixen den Heinrich Institoris, den verantwortlichen Redakteur des Hexenhammers, energisch zum Lande hinauskomplimentierte und ihn für kindisch erklärte propter senium, schlug bald leider in einen unerhörten Erfolg um. In dem Feuerwerk von hunderttausend Scheiterhaufen offenbarte sich bald die Bedeutung des Hexenglaubens, der wie eine Epidemie die Gemüter infiziert hatte.

GESICHTSTUMOREN

Auch der naive Besucher einer Galerie, auf den zuletzt soviel Schönheit und Farbenpracht keinen Eindruck mehr macht, bleibt plötzlich wie angewurzelt stehen vor einem Porträt, das mit Naturalismus ein schweres Gesichtsleiden schildert. Allerlei Fragen und Zweifel drängen sich zusammen und in irgend einer Phrase macht sich dann das Erstaunen Luft. Weshalb läßt sich ein derartig Entstellter malen, weshalb korrigiert der Maler nicht den Schaden? Wozu diese Schaustellung? Solche Porträte mit offenkundiger Krankheitsschilderung (Hasenscharten, Tumoren usw.) sind selten. Das liegt einmal im Wesen des Porträts begründet. Doch noch ein Punkt von nicht zu unterschätzender Bedeutung verdient hier eine Berücksichtigung: der Bilderhandel. Im Laufe von Jahrhunderten haben die Bilder meist den Besitzer gewechselt, und da Porträte mit Pfundnasen oder Hasenscharten schlecht verkäuflich sind, so wird die Nase oder der sonstige Schaden vom Restaurator hübsch repariert und die medizinische Kunstgeschichte ist um ein interessantes Objekt ärmer. Gelegentlich kommt dann beim Waschen der Tafel mit Alkohol das alte Original wieder zum Vorschein.

Nach alledem erscheint es beinahe als auffallend, daß wir trotzdem eine Reihe hervorragender Porträte aus der guten Zeit besitzen mit rücksichtsloser Schilderung des Rhinophym. Da ist zunächst das berühmte Gemälde Ghirlandajos (Figur 142); das Schwermütige im Ausdruck des Großvaters ist durch das Leiden verständ-



Louvre.

Fig. 142. Porträt (Rhinosklerom).
Von Ghirlandajo (1449 bis 1498).

lich, das entzückende Kinderprofil und die liebevolle Handhaltung des Enkelkindes hat der Maler offenbar nicht des Kontrastes wegen auf das Bild gebracht, sondern auf Wunsch des Alten, um anzudeuten, daß das Leiden nicht erblich ist. Der Knoten an der rechten Stirn ist vielleicht als Metastase aufzufassen.

Das Gemälde des Hans Holbein aus dem Prado stellt einen sonst unbekannten Mann vor mit stark gerötetem Gesicht, dessen lange

Nase in knollige Tumoren aufgelöst ist; es läßt sich nicht entscheiden, ob nachher hier Retuschen angebracht sind, oder ob die malerischen Versuche, durch Farbenmittel das Unästhetische des Anblicks zu mildern, von Holbein*) selbst herrühren; ich habe in der



Prado, Madrid.

Fig. 143. Porträt (Rhinophym).
Von Hans Holbein d. J.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Co. Dornach i. E., Paris, New York.

Erinnerung, als ob an dem Gemälde nachträgliche Übermalungen vorgenommen sind. Das ist jedenfalls auch der Fall bei dem Bilde der primitiven holländischen Schule im Amsterdamer Reichsmuseum, dem Porträt des frommen Ritters von Naaldwyk. Dagegen völlig intakt scheint das hervorragende Porträt eines unbekannten Mannes im Pelzmantel mit Rhinosklerom (siehe Figur 144) in Stockholm.

*) Neuerdings wird das Gemälde Dürer zugeschrieben.

Das Material solcher pathologischer Porträts hat sich seither erheblich vermehrt. Doch bin ich der Ansicht, daß eine Häufung solcher Schilderungen nur einen geringen medizin-historischen Wert besitzt, und ich verzichte deshalb auf ihre Wiedergabe. Im übrigen



Stockholm

Fig. 144. Bildnis eines Unbekannten.
Holländischer Meister.

werden diejenigen Kollegen, die mit größerer Vorliebe Krankheitszustände auf der Leinwand diagnostizieren, später noch Gelegenheit haben, solches zu tun, wenn sie sich als Konsulenten den Krankenbesuchen anschließen. Zuvor aber zeigen wir noch die elephantiastischen Hautveränderungen einer grotesken Darstellung, die angeblich

der Hand des Lionardo da Vinci entstammt. Die Rötelzeichnung wurde später radiert und ganz zweckmäßig zu einem Porträt der Margarete Maultasch verarbeitet (siehe Figur 145).

Wir beschließen dieses Kapitel mit einigen ausgesuchten Gemälden dieser Art. Zunächst ein Blick in ein italienisches Krankenhaus des sechzehnten Jahrhunderts.



Fig. 145. Rötelzeichnung angeblich des Lionardo da Vinci.

Es ist ein Gemälde des Franzosen Simon Vouet (1582 bis 1641), der mit Geschick Tizian, Veronese und Reni nachahmte. Das Bild befindet sich im Besitze des Herrn Professor W. A. Freund in Berlin. Man weiß genau, daß Vouet im Sankt-Johann-Hospital in Venedig gemalt hat und als Protegé des späteren Papstes Barberini eine Anzahl Kardinäle porträtierte. Die gemalte Szene verdankt diesen beiden Umständen ihre Entstehung. Auf einem Ruhebett liegt ein schönes Weib in gelbseidener Gewandung in Tizians Geschmack. Sie dreht sich auf die Seite und zeigt einen stark geschwollenen Fuß mit vielen Fistelgängen. Das Bein verbreitet einen abscheulichen Geruch, so daß die Pflegerin sich die Nase zuhält. Der Arzt, wohl ein Porträt, in griechischer Gewandung mit Sandalen an den nackten Füßen, hat soeben seinem Besteck die Sonde entnommen. Der ominöse Gesichtsausdruck des Kollegen bestätigt unsere Indikationsstellung; hier hilft nur radikales Vorgehen. Die unglückliche Frau wendet sich trostheischend an einen Geistlichen oder an dessen Büste, welche die charakteristischen Züge



Kollektion W. A. Freund, Berlin

Fig. 146. Ein Fall von Knochenvereiterung (Osteomyelitis). Von Simon Vouet (1582 bis 1641).

des Kardinals Borromäus trägt (Figur 146). — Es existieren Zeichnungen und Entwürfe zu diesem Bilde, welche in der Iconographie de la Salpêtrière veröffentlicht sind*).

Bei dem Kapitel der Geister- und Teufelsbeschwörungen werden wir noch Gelegenheit haben, Tobende und Rasende kennen zu lernen, aber den Ausdruck vollendetster Psychose finden wir auf dem Ge-



Eigner Besitz

Fig. 147. Parasitäre Hauterkrankung.
Schule des Adrian van Ostade.

mälde des Mystikers Anton Wiertz (Figur 148). Wir erwähnen die Arbeit des belgischen Malers, trotzdem sie der Zeit nach nicht hierher gehört, weil wir uns keines Bildes erinnern, auf dem seelische Verwirrungszustände eine solch wahre Wiedergabe gefunden hätten. Dabei ist das Bild ein Tendenzstück, da es ein gemalter Protest ist gegen die Ablehnung des Gesetzentwurfes über die Errichtung der Findelhäuser.

Als Reminiszenz oder als Hinweis auf die ziemliche Verlaust-

*) Henry Meige, Quelques Oedèmes dans l'Art. 1903.

heit, gleichzeitig auch ein Dokument des Geschmackes vergangener Zeiten, möge die alte Kopie des Gemäldes aus dem Prado dienen. Diese ersten Anfänge der Parasitenkunde trafen auf ein iatromechanisches Geschlecht. Sollen wir wenigstens den vielfach ge-



Brussel.

Fig. 148. Wahnsinn.
Von Anton J. Wiertz.

malten Szenen, ich erinnere nur an die Gemälde von Murillo, Rembrandt, Ostade, Terborch, Dow usw., Glauben schenken, so war die mechanische Verfolgung der Parasiten eine beliebte Handfertigkeit. Wir brachten seinerzeit das Gemälde mit der ironischen Unterschrift und ergänzten dasselbe in der Satire (S. 141 ff.) mit dem Gedanken, daß wir von unseren akademischen Rockschößen die Beschäftigung

mit diesem kleinen Ungeziefer nicht abschütteln können. Wir freuten uns im stillen, auf die mechanische Therapie hingewiesen zu haben, und sind doch schwer verkannt worden. Dieses Gemälde soll



Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Fig. 149. Die Kranke.
Von G. Metsu.

einer der Vielbeweise dafür sein, daß namentlich das siebzehnte Jahrhundert vor solchen Darstellungen nicht zurückschreckte und daß Gemälde dieser Art gern gesehen und gekauft wurden. Hier genügt der Hinweis, daß entsprechend den allgemeinen hygienischen

Verhältnissen die Verlaustheit eine ganz enorme gewesen ist. Es existieren zahlreiche Einblätter mit der Überschrift: »Der Weiber Floh-Scharmützel«. Es sei daran erinnert, daß ein Papst Sixtus das Ungeziefer mit dem Kirchenbann bedrohte und daß die Legende



Haag, Galerie Steengracht

Fig. 150. Das fiebernde Kind.
Von G. Metsu.

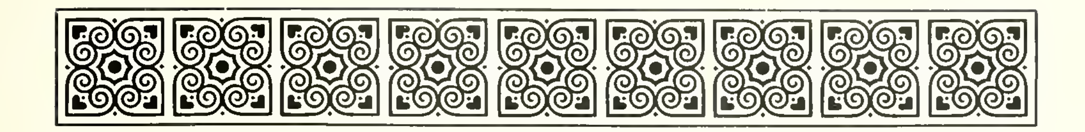
besonders unsympathische und unbeliebte Persönlichkeiten, wie den Christenverfolger Herodes, den Vandalenkönig Honorius, Philipp II., an der Phthiriasis sterben ließ. Von diesen legendären Todesarten haben später Maler hin und wieder historische Gemälde ent-

worfen. Wir wollen jedoch auf diese Phantasiestücke lieber nicht eingehen. Zum Schluß kehren wir wieder zum Anfange zurück und freuen uns an zwei jener einfachen, mit schlichter Natürlichkeit und großer Innigkeit gemalten Gemälden, die den Holländern aus dem Herzen kamen und uns noch heute zum Herzen sprechen.

Eine Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums stellt das Bild von Metsu dar: »Die kranke Frau«. Auf ihrem Lehnstuhl sitzt sie, so blaß beinahe wie die weißen Kissen, die Lippen etwas zyanotisch, die Augen leicht vorgetrieben, die Lider ödematös. Die Dienerin mit jenem typischen hundertfältig gemalten Körbchen aus Bast, nach dem ich in zwanzigjährigem Suchen vergeblich fahnde, kommt eben vom Arzte zurück. Und wir können aus dem ganzen Anblick sagen, daß er ebensowenig erfreulich ist, wie der Bescheid des Doktors nach der Urinschau.

Ein Gegenstück hierzu bietet das kleine Gemälde desselben Meisters aus der Galerie Steengracht*). Mit einfachen Mitteln, eintönigen Silberfarben, geringer Staffage, erreicht der Maler das Höchste: den Ausdruck seelischer Erregung, lebendiger Besorgtheit und zärtlichster Mutterliebe. Der Knabe, der Mutter wie aus dem Gesichte geschnitten, liegt ihr auf dem Schoße, schlaff, ohne Lebenslust, mit geröteten Wangen. Vorhin spielte er noch draußen an der Gracht mit Altersgenossen Seemann! Jetzt hängen die Flügel, und die Mutter, der beste Doktor, braucht nicht erst den Puls zu fühlen: das Kind fiebert und muß zu Bett; morgen wird es, so hoffen wir, wohl wieder gesund sein (Figur 150).

* Das Bildchen wurde kürzlich bei der Auflösung dieser für 350000 Mark verkauft.



INNERE MEDIZIN

Zum Verständnis der folgenden Gemälde ist ein kurzer Rückblick auf die Entwicklungskurve der ärztlichen Kunst bis zum siebzehnten Jahrhundert, der Entstehungszeit der Mehrzahl dieser Bilder, geboten.

Der Medizin erblühte inmitten hellenischer Kultur ein goldenes Zeitalter. Die ärztliche Wissenschaft hatte nicht nur mit anderen



Originalaufnahme Kleinbaseler Klingenthaler

Fig. 151. Der Arzt.
Freskenrest vom ersten Totentanz in Basel.

Künsten gleichen Schritt gehalten, sondern das frühe Auftreten großer Männer hatte dem normalen Entwicklungsgang ein beschleunigtes Tempo gegeben. Namentlich die hippokratische Schule deckte den Tisch so reichlich, daß sich Jahrhunderte von ihm nähren konnten. Der frühere Gladiatorenarzt von Pergamus, Galen, faßte in seinem großen Werke die Weisheit der Vorgänger noch einmal um

die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts zusammen. Kein Gebiet der großen Medizin blieb dabei unbeachtet und ungefördert. Die Galenische Medizin, der Extrakt der Kenntnisse des klassischen Altertums, wurde zum medizinischen Talmud für das ganze Mittelalter. Die nachgalenischen Meister sind im wesentlichen nur noch enzyklopädistisch tätig, unter ihnen im vierten Jahrhundert der Pergamener Oribasius, der Leibarzt von Julianus Apostata. Das vielleicht legendäre Geschehnis von der Sendung des Leibarztes an das delphische Orakel ist für mich der symbolische Abschluß, das definitive Ende der antiken Geistesrichtung.

Julianus, berauscht von der einstigen Größe der antiken Weltauffassung, wollte der olympischen Götterdämmerung Einhalt gebieten und den Verfall der Tempel hindern. Da sandte er seinen Freund und Leibarzt, den Meister Oribasius, an das delphische Orakel, wohl weniger um Belehrung und Rat zu holen, als um weithin der Welt, die schon in den Spuren des Menschenerlösers wandelte, ein Flammenzeichen zu geben dafür, daß Apollos delphische Weisheit noch Geltung habe. Aber der apostatische Christenkaiser holte sich statt der erwarteten Förderung eine unerwartete Antwort. Pythia, welche schon zu Plutarchs Zeiten aufgehört hatte, in Versen zu orakeln, erklärte dem Oribasius rundweg, daß das Orakel von jetzt ab verstummt sei. Die Tempeltür zu dem berühmten göttlichen Schlangendreifuß, der einstens das wirkliche Machtsymbol einer erdgeborenen antiken Göttermacht gewesen, war auf ewig verschlossen.

Nun ging es an ein schnelles Vergessen. Die nächsten Jahrhunderte bedeuten den tiefsten Stand der medizinischen Disziplin. Selbst die Erinnerung an einstige Größe war vollkommen verschwunden, ganz abgesehen davon, daß an einen Neuaufbau des in Trümmern liegenden Baues gar nicht zu denken war. Der einst so reine und reiche Quell, der durch allerlei Zufluß zu einem Strome angeschwollen war, drohte schon ganz im Sande zu verrinnen. Die Mönchsmedizin war der letzte armselige Ausläufer der römischen Heilkunst. Da erstand ein neues Licht in diesem Dunkel, welches gleichzeitig aus fernem Osten und Westen aufleuchtete. Die ara-

bische Medizin, die, mit Rhazes beginnend, bis in das dreizehnte Jahrhundert blühte und im Beginn des elften Jahrhunderts unter Abul Kasim und dem berühmten Avicenna ihre Glanzzeit erlebte, hat das unsterbliche Verdienst, neben Erhaltung und erneuter Übermittlung der Griechenkunst an die abendländische Kultur, Diät, Chemie, Pharmakologie gefördert zu haben, und dabei in der Ophthalmologie und Chirurgie erhebliche Neuleistungen aufzuweisen. Die Schule von Salerno, eine zunächst von arabischer Medizin unabhängige Gründung einer Ärztegilde, die sich unter Friedrich II. erst zu einer richtigen Universität auswuchs, stellte sich bald unter den dominierenden Einfluß der arabischen Gelehrten. Der Mönch Konstantinus, mit dem stolzen Namen Africanus, vermittelte durch seine eifrige Übersetzertätigkeit die Weisheit der arabischen und griechischen Schriftsteller.


Radierung von Rembrandt
Fig. 152. Pulsfühlen.

Die Gründung der Salerner Schule verliert sich in das neunte Jahrhundert; schon in das Jahr 1289 fällt die Gründung der Universität Montpellier, welche von da an eine Konkurrentin Salernos wurde. Vorher waren aber bereits 1125 die Universitäten Bologna und Paris gegründet worden, denen sich in dem nächsten Jahrhundert Wien, Heidelberg, Würzburg, Leipzig anschlossen.

Der Born für ärztliches Wissen des Mittelalters, den der Legende nach ein Grieche Pontus, ein Araber Abdallah, ein Jude Elinus und ein Lateiner Magister Salernus zu einer Quelle gefaßt hatten, wurde zur Alma mater des Mittelalters und die Ärzte des Abendlandes pilgerten dorthin, um die arabische Weisheit zu studieren. Allmählich verklang der Ruhm der Schule von Salerno, das einstmals das medizinische Rom gewesen. Nichts mehr erinnert heute an einstige Größe, und ich konnte mir nicht einmal die Stelle zeigen lassen, wo einst die Medizin gelehrt wurde.

Zwei Dinge waren es, auf die die arabische Medizin fast ihre ganze Diagnostik baute, die Lehre vom Pulse und die Urinschau. Aus der Beschaffenheit derselben erprobten sie der Kranken und Gesunden Lebenssäfte, und aus ihnen zogen sie selbst die eigene Lebenskraft. Das erstrebenswerte Ziel der arabischen Kunst war die Meisterschaft in der ärztlichen Semiotik und die Mittel hierzu: Pulsfühlen und Uroskopie; diese leicht darstellbaren Künste verdrängten aus Gründen der Ausdrucksfähigkeit die anderen beiden Leistungen der arabischen Medizin, die Diätetik und die Arzneimittellehre. Die Geste des Urinschauers in allererster Linie wurde für den Arzt charakteristisch. Wie der heilige Rochus nicht ohne Pestbeule oder der heilige Laurentius nicht ohne Rost denkbar ist, so war die Urinschau für den Arzt ein charakteristisches Attribut, so selbstverständlich wie dem Kinde heute das Erfordernis erscheint, dem Arzte die Zunge zu zeigen. Und da immerhin die Tradition die Menschenalter überdauert, so finden wir die Darstellung des harnschauenden Arztes bis weit hinein in jene Zeit, in welcher das Dogma, daß der Harn, nach Aussehen, Farbe und Beschaffenheit richtig betrachtet, dem Arzte auch ohne sonstige Krankenuntersuchung untrügliche Direktiven geben könne, längst seine überzeugende Kraft verloren hatte.

Es kam zur Popularität der Harnschau noch hinzu, daß auch die nicht direkt medizinischen Lehrbücher, die massenhaft gelesenen und gekauften Gesundheits- und Kräuterbücher sich mit dem Gegenstande befaßten. Meist folgt in diesen »Herbary oder Garten der Gesundheit« genannten Kräuterbüchern den therapeutischen Abschnitten zum Schluß noch ein Kapitel vom Harn. Hier wird in allen Nuancierungen mutig drauflos diagnostiziert und eine Scheinwissenschaft aufgebaut, die nur zum kleineren Teil auf gesunder Empirie fußen konnte. Die Einleitung zu einem solchen Kapitel sagt mehr wie alle Beschreibung (einigermaßen verdeutscht): »In den vorgenannten Kapiteln findest du Anweisung, wie man Rat mag geben wider mancherlei Krankheit. Auf daß man erkennen möge die Natur derselbigen Krankheiten, ist not zu wissen die Natur und

Gestalt des Harnes, weil daraus entsteht Erkenntnis der Krankheit. Als Avicenna spricht: Darumb beschreiben uns die bewährten Meister der Arznei viele gute Lehren von dem Harn, damit man wissen mag eines jeglichen Menschen Krankheit oder Complexion. Konstantinus spricht: daß ein Mensch sei zusammengefügt und gemacht von vier Elementen. Von der Erde hat der Mensch Trockenheit und Kälte; von dem Wasser Feuchtigkeit und Kälte; von der Luft Feuchtigkeit und Hitze; von dem Feuer Wärme und Trockenheit. Hieraus merke, daß von Wärme ein Ding rot wird;



Originalzeichnung von Pieter Brueghel
Fig. 153. Satirische Darstellung der Uroskopie.

von Kälte weiß; aus Trockenheit dünne; aus Feuchtigkeit dicke. Aus diesen Worten mag ein Mensch merken, aus seinem Harn, von was Natur er sei und was Krankheit in ihm sündiget: Als ist der Harn rot und dick, so ist der Mensch hitzig und von der Complexion Sanguineus. Ist der Harn rot und dünn, so ist der Mensch hitzig und dürre und Cholericus; in dem sündigt die Galle und wird leichtlich in Zorn bewegt und in die Geelsucht. So der Harn weiß und dick ist, so bedeutet es eine kalte Natur und er ist Phlegmaticus, als daß in ihm sündiget viel wasserricht Geblüte und er gern allein ist. Ist der Harn weiß und dünn, so bezeichnet es, daß

der Mensch kalt von Natur ist und ein Melancholicus; der ist stetig traurig, und hat in ihm ein irdisch Geblüte, und ist allzeit bleich von Farben. Der Harn wird geteilt in vier Teile: Das erste ist der Zirkel, der bedeutet Krankheit des Hauptes. Das andere Teil ist nach dem Zirkel und bedeutet Krankheit der Brust und Lungen. Das dritte Teil oder das Mittel des Harns bezeichnet Krankheit des Magens, der Leber und der Milz. Das vierte Teil, das ist der Boden des Harns und bedeutet Krankheit der Nieren, der Blasen und der Matrizen.

Wie du die vier Teile des Harns befindest mit Materien vermischt, danach kannst du die Krankheit des Menschen aussprechen, die in den Gliedern ist, nach Ausweisung der vier Teile des Harns.

Den Harn soll man sehen des Morgens, so er frisch gemacht ist worden und noch warm ist.« (Aus Herbary, gedruckt von Johann Prüß zum Tiergarten. Straßburg 1507.)

Dann folgen Anordnungen, wie der Harn transportiert werden muß, daß er gut zugestopft ist, und daß, wenn er kalt geworden, man ihn wieder ins warme Wasser setzen muß. — Es mögen einige Diagnosen folgen:

»Der Rotharn und danach Bleifarbe und daß um den Zirkel Körner hangen, bedeutet Lungensucht, genannt Peri-Pneumonia und ein Apostem um die Brust genannt Pleuresis.

Der Harn bleych und geel und dick und sich über eine Stunde nicht senket auf den Grund, bedeutet Bestockung der Milz oder Nieren usw.«

Zur Erleichterung der Erkenntnis der Unzahl Variationen finden wir nun in vielen Büchern jener Zeit Urinschaublätter, bei denen oft die Farben mit den diesbezüglichen Diagnosen eingetragen sind.

Unsere Gemälde aber gehen nicht so sehr auf diese literarische Erkenntnis der Gewohnheiten und Gebräuche der Medici zurück, als auf das Gesetz, dessen Bedeutung wir schon bei anderer Gelegenheit bewunderten, das der Tradition. Auch hier, ähnlich wie bei der Entwicklung des anatomischen Gemäldes, können wir konstatieren, daß schon der Buchschmuck der Pergamentkodizes vielfach sowohl



Originalaufnahme.

Fig. 154. Seite aus dem Pergamentprachtkodex des Al Havi von Rhazes vom Jahre 1466. Urinschauender Arzt rot und scharlachrot, Überbringer blau, Randleiste gold und bunt.

die Pose des Urinschaus als auch des Pulsfühlens zeigt. Eine ganze Anzahl der Prachtkodices der Salernitaner Schule zeigt diese Verhältnisse. Die Nationalbibliothek von Turin, Kodex L. IV. 25, weist zum Beispiel in dem Tractatus de urinis eine derartige Frühminiatur auf. — Die reich illustrierte und gut erhaltene Chirurgia Magistri Rolandi aus dem dreizehnten respektive vierzehnten Jahrhundert (Kod. 1382 der Biblioteca Casanatense in Rom) bringt ein weiteres Beispiel. Auf dem ersten Blatte sitzt Hippokrates in rotem Gewande, vor ihm ein Kranker, der seinen schmerzhaften Kopf befühlt, und ein Schüler demonstriert in großer Glasflasche den blutigroten Urin in hoch erhobener Hand (siehe Figur 191).

Ähnliche Abbildungen finden wir massenhaft aus etwas späterer Zeit. Wir bringen als Beispiel dieser Art eine Abbildung aus einem Prachtkodex des Rhazes, welcher sich in der Turiner Nationalbibliothek befindet und erstmalig in dem schönen Werke des Piero Giacosa*) publiziert ist. Die beiden Bände sind 1460 von dem Leibarzte Pauls II. geschrieben. Die ganze Blattgröße ist 40 · 26 Zentimeter und die der Miniatur 16 · 16. Wir sehen in eine kleine Kammer hinein, den Arzt im priesterlichen Ornate mit scharlachrotem Überwurf in Betrachtung des Uringlases, in dem sich rötlicher Urin befindet. In devoter Stellung, entblößten Hauptes steht ihm der Überbringer der Flasche gegenüber. Die Bordüre zeichnet sich gleichfalls durch schöne Ausführung aus, die aber, wie dies auch sonst meist üblich war, als reines Buchornament ohne Beziehung zu dem Inhalte ist (siehe Figur 154).

In einem Bologneser hebräisch geschriebenen Prachtkodex des Avicenna finden wir ein großes, beinahe ganz ausgemaltes Titelblatt, auf welchem gewissermaßen die Darstellung einer Harnpoliklinik dargestellt ist. Hier steht eine Reihe von Männern und Frauen, jeder hält sein Bastkörbchen mit der Urinflasche. Es war diese Art der Verpackung gewählt, damit sich der Urin möglichst lange warm halten solle. Es erinnert dieses Harnambulatorium an

*) Magistri Salernitani nondum editi. Turin 1901.



Univ. rsit. Bibl. Bologna

Fig. 155. Seite aus dem »Canon« des Avicenna (Ibn Sina).
Salernitanisches Manuskript des fünfzehnten Jahrhunderts. Orig. 40,5 × 28,2 cm.

die Reliefplastik am Florentiner Campanile aus der Schule des Andrea Pisano*).

Ein Blick in die ersten medizinischen Druckschriften zeigt nun die Übernahme dieser Pose und ihre Verwertung durch den Holzschnitt. Die Reihe solcher Darstellungen selbst nur in den Inkunabelwerken ist eine unbegrenzte.

In einem anderen hebräisch geschriebenen Kodex des Avicenna sehen wir dann die andere uns hier interessierende Pose, die des Pulsfühlens, welche beinahe gleichzeitig mit der Urinschau aufkam. Das ist das bildliche Material, aus dem sich dann die Holländer ihre Anregung für die unzählbaren Doktorbilder holten.

Die praktische Heilkunst jener Tage stand auf wenig gesunden Füßen; Petrarka sagt einmal in seinem Warnungsbrief an Papst Klemens VI., daß die Ärzte mit einem Bein auf dem blumigen Anger der Poesie und mit dem anderen auf dem weiten Feld der Rhetorik ständen. Allerdings ist es eine schlechte Sache, durch Überredung und Überzeugung jemandem den Schnupfen zu kurieren. Der Dichter hätte noch hinzufügen können, daß auch die Verstellungskunst eine Stütze der damaligen Therapie war.

Tür und Tor ist durch diese Praktiken dem Betrug und Schwindel geöffnet. In dem scholastischen Montpellier, der Konkurrenzschule von Salerno, lehrte um das Jahr 1300 Villanovanus: »Weißt du bei Betrachtung des Urins nichts zu finden, so sage, es sei eine Obstruktion der Leber; sagt nun aber der Kranke, er leide an Kopfschmerz, so mußt du sagen, sie stammen aus der Leber. Besonders aber gebrauche das Wort Obstruktion, weil sie es nicht verstehen, und es kommt viel darauf an, daß sie nicht wissen, wovon man spricht.«

Es ist verständlich, daß die Satire sich Männern solcher Art an die Fersen heftete, und die besten Hohngedichte dieser Art sind mit dem Pinsel geschrieben. Auf einem frühen Kalenderblatt sehen wir hinter einem urinbeschauenden Arzt den Schelm mit der Narren-

*) Siehe Plastik und Medizin, Abbildung 430.

kappe stehen*). Aber trotzdem erhielt sich diese Sitte bis tief in das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hinein. Eine Schrift Thurneyssers zum Thurn, im Grauen Kloster zu Berlin 1587 gedruckt, ist eine Hymne eines genialen Spitzbuben auf die »Aller-



Berlin *Altes Museum.*

Fig. 156. Der Arzt zu Hause.
Von A. van Ostade (1665).

nützlichste und dem menschlichen Geschlecht notdürftigste Kunst des Harnprobierens«. Hier erfahren wir, daß es nicht beim Harnbeschauen allein geblieben ist, sondern daß mystische Vorstellungen zu den abenteuerlichsten Harnuntersuchungen führten.

*) Holzschnitt vom Jahre 1519. Abbildung bei H. Peters a. a. O.

Auf den Darstellungen, die wir in folgendem besprechen wollen, handelt es sich zunächst um diese nachdenkliche Haltung des Arztes bei der Uroskopie; da sitzt der Arzt in seinem recht behaglichen Sprechzimmer, vor ihm ein Kräuterbuch und ein Salbentopf mit der verheißungsvollen Inschrift: Krätzesalbe. Auf den Salbentopf ist ein Totenkopf gemalt; es handelt sich wohl um eine Quecksilbersalbe, und es muß daran erinnert werden, daß diese Quecksilber enthaltende Salbe mit Erfolg auch zu antisyphilitischen Kuren seit langer Zeit angewandt wurde und daß der Begriff der Skabies im Mittelalter ein weit ausgedehnter war.

Der Arzt in bequemer Haustoilette, eine eigentümliche, turbanähnliche Kopfbedeckung tragend, stellt offenbar ein Porträt dar und ist von A. van Ostade im Jahre 1665 gemalt (siehe Figur 156).

In der rechten Hand hebt er das Uringlas prüfend gegen das Licht, wobei es ein vielfach geübter malerischer Trick ist, die Fensterspiegelung möglichst deutlich und künstlerisch auf dem Rundglase zur Geltung zu bringen.

Unser hier porträtierter Arzt hat akademische Bildung. Er schreibt sogar vielleicht nicht nur Rezepte; das Bündel Gänsefedern ist dafür Zeuge. Er sitzt vor dem Bücherschrank, in dem eine ganze medizinische Bibliothek sichtbar wird; meist Werke, die in Amsterdam und Leyden gedruckt waren. Greifen wir einmal hinein und sehen wir uns die Titel der Werke an! Zunächst steht da als älteres Werk des Polyhistors Dodonaeus »Praxis medica«, 1616, nach den Vorlesungen des Leydener Professors, der einer der Begründer der pathologischen Anatomie wurde, zu Amsterdam gedruckt. Vor dem Arzte liegt gerade eines jener pharmakologischen Kräuterbücher, die namentlich in Süddeutschland erschienen waren. In Petrus Forestus' Ende des sechzehnten Jahrhunderts immer wieder neugedrucktem Büchlein*) nährt er seine Zweifel über die alleinseligmachende Beweiskraft der Urinfarbe. Doch auch des Paracelsus Schriften besitzt er ebenso wie die okkultphilosophischen Schriften des Heinrich Agrippa

*) De incerto et fallaci urinarum judicio. Lugd. Bat. 1593.

von Nettesheim. Des Kölner Kosmosophen und Kabbalisten Werke waren früher zu Leyden erschienen. Und stolz ist er auf seine Baseler erste Ausgabe des Vesalius, die er der holländischen Ausgabe des Buchhändlers Plantyn in Antwerpen vorzieht. Seines berühmten Landsmannes Bernh. Albinus Gesamtausgabe der Werke Vesals (1755) erlebte er nicht mehr.

Drei Werke Gerard Dous (1613–1675), des berühmten Rembrandtschülers, sind tonangebend geworden für eine ganze Reihe ähnlicher Darstellungen. Doch ist auch diese Umrahmung der ärztlichen Szene durch ein Fenster, das zum Teil durch einen Vorhang verhangen ist, wiederum keine originelle Erfindung Dous. Man liebte es damals, solche Fensterszenen zu malen, einmal wegen des hübschen Abschlusses der Handlung, sodann wegen der glücklichen Lichtverhältnisse, die die Tiefenwirkung der Bilder günstig beeinflußte.

Wir sind bei dem Petersburger Gemälde bei einem in Würde alt und reich gewordenen Medikus, der dasteht im grauen, violett beschlagenen, kleidsamen Überrock. Den Kopf bedeckt ein grün und rotes Barett. Vor ihm steht auf der Balustrade eine Sammlung von Gegenständen des ärztlichen Berufes: vor allem das pergamentene Doktordiplom mit dem Universitätssiegel, ein zinnernes Becken, ein kupferner Mörser, ein Globus, ein Foliant, eine Phiole, eine Kerze, der beliebte Totenkopf, und der typische Behälter mit Instrumenten für die kleine Chirurgie. Mitten im Zimmer schwebt als Zimmerengel ein Amor. Der Arzt selbst hält die Glasflasche in der Hand, in der er den rötlichen Urin prüft, den eine alte Frau gebracht hat; beider Blicke hängen an dieser Probe, beider Ausdruck ist ein etwas traurig resignierter. Diese alte Frau, offenbar nur die Überbringerin des Sekrets, meistens noch mit dem Bastkorbe am Arme, wiederholt sich fast auf jedem derartigen Bilde. Das Bild wurde übrigens 1772 für die Eremitage für 19153 Livres erworben (siehe Figur 157).

Eine ähnliche Darstellung von demselben Meister, nicht so großartig in der Gesamtwirkung, aber vielleicht noch feiner im Detail, besitzt die Wiener Galerie. Im Gegensatz zu dem vorigen Gemälde

scheint der jüngere, elegant gekleidete Kollege über seinen Befund sehr erfreut. Er hat gerade in Vesals Werk studiert. Der Holzschnitt A 2, das auf die Schaufel sich stützende Skelett, ist gerade aufgeschlagen. Die Balustrade ziert ein Puttenrelief, welches beim Meister häufig wiederkehrt (siehe Figur 158).

Solche ärztlichen Fensterbilder interessieren uns noch besonders wegen ihrer Staffage. Das Rüstzeug des Arztes und allerlei was hierzu gehörte, liebte der Maler als Vordergrund zu verwerten. Fast niemals fehlt der seitwärts zu tragende Instrumentenkasten. Aus dem Pennal der antiken Welt, der glatten bronzenen Hülse, war ein breitbauchiges, unten spitz zulaufendes Futteral, das »binfüterlin«, geworden, welches oben aufklappbar war. Diese früher massenhaft vorhandenen Behälter, manchmal künstlerisch verziert, sind leider bis auf spärliche Reste verschwunden; außer einigen leeren Hülsen aus gepunztem Leder und einigen Renaissance-Miniaturetuis sind mir trotz eifrigen Nachforschens keine Originale zu Gesicht gekommen. Die metallenen Gegenstände sind ja zum größeren Teil sonst gerettet worden und in unseren Sammlungen vertreten. Eine interessante Tatsache ist es aber, daß es viel leichter ist, im Kunsthandel oder auch in Privatsammlungen ein ärztliches Instrumentarium aus der gräkolateinischen Epoche im Original zusammenzustellen, als solche Gegenstände namentlich aus der deutschen Renaissance aufzutreiben.

Auf dem Kopenhagener Bild (siehe Figur 159) zieht unsere Aufmerksamkeit der verschließbare Apothekerkasten auf sich. Barbier- und Aderlaßschalen sind wegen des Metallglanzes beliebte malerische Sujets, letztere sind dadurch kenntlich, daß Adam und Eva auf ihnen dargestellt wird mit den Laubbüschen, den Badewedeln. Diese übertragene Bedeutung des Wedels als Bedeckung der Scham, welche in frühen Erzählungen auch als das einzige Kleid der Badenden gelegentlich bezeichnet wird*), führt dann dazu, einmal auf frühen Darstellungen Adam und Eva mit dem Wedel bedeckt darzustellen, und dann diese dem Kreis der Badstuben entnommene Vorstellung als Schmuck der Aderlaßschüssel zu verwenden.

*) Alfred Martin, Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen. Jena 1906. S. 165.



Petersburg, Eremitage.

Fig. 157. Die Urinprobe.
Von Gerard Dou.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Co. Dornach, Paris.

Die Diplome, welche oftmals ostentativ mit ihren Siegeln auf diesen Gemälden sichtbar sind, werden in den wenigsten Fällen Doktordiplome gewesen sein. Meistens wird es sich um Meister-

briefe gehandelt haben, wie wir solche mit schönen Miniaturen bedeckt noch besitzen. Doch sei daran erinnert, daß die Diplome für akademische Grade, namentlich fremder Universitäten, auch auf Umwegen zu erwerben waren.

Ähnliche Darstellungen mit mehr oder weniger sicherer Originalität gibt es noch eine Reihe, von denen manche im Privatbesitz sich befinden. Offenbar hat der Erfolg, den Dou mit diesem Sujet errungen hatte, viele Nachbestellungen gezeitigt, sei es nun als reine Genredarstellungen, sei es als Porträtaufträge. Unter den Malern, mit denen wir uns in folgenden Betrachtungen immer wieder von neuem beschäftigen müssen, da sie den Vorwurf vieler ihrer Farbenideen aus dem ärztlichen Leben genommen haben, sind vor allen David Teniers der Jüngere, Adriaen Brouwer und Jan Steen und ihre Schüler. Wie es gekommen ist, daß diese Malergruppen gewissermaßen die Meistermaler der Medizin wurden, dem wollen wir doch etwas auf den Grund zu gehen versuchen.

David Teniers (1610 bis 1690) gilt als dritter Stern in dem flämischen Malerdiadem neben Rubens und van Dyck, und doch trennt ihn eine Welt von diesen. Waren jene die genialen Großmaler höfischen und kirchlichen Barocks, waren jene Kinder aus der glücklichen Künstlerehe Italien und Brabant, waren jene die Historiker für Maria von Medici, die höfischen Porträtisten Englands, Italiens, Spaniens, so wurde Teniers der Jüngere der Schöpfer des flämischen Sittenstücks und der Bauernmalerei par excellence. Nachdem er, der feine Maler und starke Könner, sich auf allen Gebieten versucht, bei seinem Vater gelernt und des Sammetbreughel Kleinmalerei studiert hatte — er war mit dessen Tochter, dem Mündel Rubens', verheiratet —, warf er sich auf das Bauernbild, dessen höchste Meisterschaft er von dem vaganten Genie Adriaen Brouwer übernahm. Adriaen Brouwer ist der Titelheld einer Tragikomödie, die noch geschrieben werden muß. Er ist der Typus eines genialen fahrenden Künstlers, der alles konnte, alles wollte und eigentlich nichts erreichte, weil er ganz zufällig eines schönen Morgens, noch nicht zweiunddreißig Jahre alt, im Bette tot aufgefunden wurde.



Hanfstaengl phot *Wien*

Fig. 158. Die Urinprobe.
Von Gerard Dou.

Wäre ihm das Greisenalter eines Teniers beschieden gewesen, so hätte er seinen guten Freund an die Wand und in die Vergessenheit gedrückt; er war von sprudelnder Genialität, der als glänzender



Kopenhagen

Fig. 159. Beim Arzt.
Von Gerard Dou.

Realist nebenbei sein Holz in unerreichter Meisterschaft bemalte, wenn er gerade Geld brauchte und Lust hatte, der sonst aber paradierte als stattlich schöner Sänger, der mit den Rhetorikern und Schauspielern konkurrierte, die spanische Soldateska zu Boden trank

und sich mit den Bauern prügelte. Und wo er auch hinkam, alle lernten von ihm: so in Haarlem, wo er Schüler des lustigen Franz



Bruckmann phot. Frankfurt. Stadelsches Kunstinstitut.

Fig. 160. Bittere Arznei.
Von Adriaen Brouwer.

Hals war, ferner auch A. van Ostade, der selbst einer der berühmtesten holländischen Bauernmaler wurde.

Es war nun naheliegend, daß ein Genie wie der Bohêmien Brouwer die Bauern nicht nur beobachtete und malte, wie sie soffen, rauften und Karten spielten, sondern daß er das Genre weiter zog, und da reizte den genialen Menschendarsteller vor allem auch der Ausdruck des Schmerzes. Und so finden wir bei ihm mit Vorliebe

dargestellt, wie Bauern Arznei trinken, sich bei ihrem Doktor operieren, Zähne ziehen, Hühneraugen entfernen lassen; diese Bilder und dieses Genre, beliebt und gekauft, ließen einen neuen Zweig in der Kleinmalerei entstehen (siehe Figur 160). Der kluge Geldmann Teniers, dessen Malerei zuletzt beinahe in eine Industrie ausartete, erkannte diesen Zug der Zeit und erreichte mit ihm und durch ihn alles das, was an Äußerlichkeiten für den strebenden Menschen begehrenswert scheint. Nur eines war ihm wohl ein tiefer heimlicher Stachel. In seines Freundes Peter Paul Rubens Privatgalerie befanden sich siebzehn Brouwers und kein Teniers; ihn mußten die Aufträge seines Statthalters Juan d'Austria und König Philipps IV. von Spanien entschädigen. — Was wir auf den Bildern dieser holländischen und flämischen Kleinmaler und Sittenmaler sehen, ist unverfälschte Natur, die oft auch abstößt und im stärksten Kontrast steht mit höfischen Manschettenmanieren, eitlem Sichtun und aristokratischem Stolzsein. Und dann das Milieu! Wer in die kleinen holländischen und flämischen Häuschen hineingesehen hat, weiß, daß diese kleinen Bildchen hineinpassen in diese kajütengroßen Zimmer.

Wegen dieser Milieuschilderung vor allem beanspruchen diese Szenen aus dem ärztlichen Leben und Treiben vergangener Tage mediko-historische Beachtung. Durch Anschauung wird uns da nahegebracht, was in so ansprechender Form keine andere Schilderung vermag. Krankheit und Tod, Behandeln und Heilen, ärztliches Hoffen und Verzagen, Krankenstuben und Studierzimmer waren immer in der Welt, seitdem es Kranke und Heilkünstler gibt; aber den ewigen Wechsel in der äußeren Lebensform dieser Verhältnisse im Spiegelbilde der Zeiten vorgeführt zu sehen durch realistische Künstler, das ist für uns großer Gewinn.

Die beiden Dorfärzte des Teniers (in Brüssel und Karlsruhe) zeigen wir als Typen einer ganzen Reihe ähnlicher Bilder, über die dann Fachleute streiten, ob sie von der Hand des Meisters, ob sie Werkstattarbeit, oder ob Kopien vielleicht verlorener Originalgemälde sind. Uns kann dies im Augenblick gleichgültig sein, um so mehr,

da wir mit Philippi*) glauben, daß die unvernünftig hohe Bewertung Teniersscher Bilder unberechtigt ist. Auf beiden Bildern sehen wir



Hanfstaengl phot. Brüssel

Fig. 161. Beim Dorfarzt. Von David Teniers.

in dem Mittelpunkte den Arzt. Eben kommt er nach Hause von einem Ritt über Land, die hohen Reitstiefel scheint unser Kollege

*) A. Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland. Leipzig 1901.

nicht von den Füßen zu bekommen. Er prüft den Urin, den ein altes Weib gebracht hat, das auf dem einen Bilde eine illegitime



Fig. 162. Der Dorfarzt. Von David Teniers.

Bruckmann phot. Karlsruhe.

Tochter des Ostade zu sein scheint. Auf dem Tische ärztliche Requisiten. Die malerische Schwierigkeit solcher Scenen lag in der Behandlung des Vordergrundes. Teniers hilft sich dadurch, daß er diesen ausfüllt durch Gegenstände, die uns besonders interessieren.



Fig. 163. Arzt im Studierzimmer. Von David Teniers dem Jüngeren.

Töpfe, Kannen, Krüge und Flaschen, die mit Kräutersäften, Salben und Medikamenten gefüllt sind (siehe Figur 162). Dazwischen liegen dann auf der Erde wohl auch Instrumente. Einen geradezu



Hanfstaengl phot. Berlin, Altes Museum.

Fig. 164. Beim Arzte.
Von Gerard Terborch (1618 bis 1694).

fürchterlichen Eindruck macht aber die Unordnung in der »Bude« des Arztes in Frankfurt a. M. Seine Bücher liegen zerstreut und durcheinander gewirbelt am Boden an der Erde. In der rechten Ecke dieses Bildes sitzt eine Meerkatze, an einem Gewichtstein festgemacht. Es scheint, als ob Teniers sehr frühzeitig eine Vorliebe für diese amüsanten Tiere gehabt habe, und sie vielleicht zahlreich

auf seinem Gute »Zu den drei Türmen« gepflegt habe; jedenfalls porträtierte er sie später häufig und brachte sie in Gruppen zu-



Bruckmann phot. Karlsruhe

Fig. 165. Konsultation. Von J. Ohlis.

sammen, in launiger Weise irgend etwas parodierend, so auch ärztliche Dinge, Konsultationen, Baderstuben usw. Es ist diese Meer-

katze in der Stube des Arztes ein Hinweis auf die Liebhaberei des niederen Heilpersonals, durch solche Kuriositäten auf das Publikum



Brogi phot. Florenz, Uffizien.

Fig. 166. David Teniers der Ältere.

zu wirken. Jedenfalls waren derartige Tierparodien dem Charakter der Zeit entsprechend. So sehen wir eine Verspottung der ärztlichen Tätigkeit schon aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts auf einem Augsburger Flugblatte (zu einem Doktorkater mit dem Urin-

glas in der Pfote kommt ein Ziegenbockpatient!)*). Uns darf es bei der Einheit der Kunst nicht wundern, daß Pinsel und Farben



Galerie Enea Lanfranconi, Preßburg.

Fig. 167. Ärztliche Konsultation. Von Gilles van Tilborgh (1625 bis 1678?)

das jetzt einmal erzählen, was schon seit einem Jahrhundert das gedruckte Wort in Schwarzweiß geschildert hatte. Denn gerade

*) Abbildung bei Peters S. 18.

nach Gent, der weltbeherrschenden Kapitale Flanderns, dem nordischen Venedig, weist das Tierepos. Magister Nivardus aus Gent verfaßte den Isegrimus, und die vollkommenste künstlerische Gestaltung des Reineke Fuchs prägte der Meister Willem in Ostflandern (Reinart de Vos um 1250), also lange bevor Heinrich der Glichesäre die erste deutsche Bearbeitung des Stoffes als »Isengrimes Not« im Elsaß herausgab (siehe Figur 163).

Der Dorfarzt des Terborgh in dem Alten Berliner Museum sagt uns in medizin-historischer Beziehung nicht viel Neues; es ist nur für die Verbreitung und den Geschmack der damaligen Zeit charakteristisch, daß das erste Gemälde, welches der junge Meister nachweislich auf den Markt brachte, ein Doktorbild war (siehe Figur 164). Auch das ziemlich unbedeutende Werk des wenig bekannten J. Ohlis (jetzt Karlsruhe) fand im wesentlichen nur Aufnahme, um die allgemeine Beliebtheit des Gegenstandes zu dokumentieren. Hier und dort ein Durcheinander von Dingen, deren Anordnung konventionell und schülerhaft ist. Unwillkürlich hat man mit dem alten Doktor Terborghs Mitleid; er hat etwas Wehmütiges im Ausdruck und es scheint, als ob er sich aus dem Walde die Kräuter und Blüten, die er als Arzneien verwenden will, selbst gepflückt hat. Es haftet an ihm etwas wie aus der Märchenzeit. Im Kontrast zu diesem sorgenvollen Landarzt steht der Doktor auf dem Florentiner Bilde, welches man wohl unberechtigterweise dem älteren Teniers zuschreibt. Man sieht: Dat Galenus opes. In breiter Behaglichkeit sitzt dieser Amtsbruder auf seinem Lehnstuhl, in lange, pelzbesetzte Kleider gehüllt (siehe Figur 166).

Den Beschluß dieser Reihe von Doktorbildern mache das Bild von Gilles van Tilborgh, welches dadurch ein erhöhtes Interesse beansprucht, daß es fast das einzige dieser Art ist, auf welchem wir sehen, daß der Arzt in seiner Behausung den Besuch von Patienten erhält. Es erklärt sich das dadurch, daß eine Bauernfamilie, in die Stadt gekommen, die Gelegenheit benutzt, ärztlichen Rat einzuholen. In der Behandlung des Vordergrundes und in der ganzen, etwas steifen Wiedergabe verrät der Maler kein bedeutendes Können (siehe

Figur 167). Auf dem Bilde sehen wir einen Destillierofen, der Vordergrund ist diesmal ausgefüllt durch einen Mörser und eine



Fig. 168. Homunculus. Von David Ruykhaerdt (1615 bis 1677).

Menge Krüge und Flaschen. Der Meister betreibt emsig Chemiatrie. Opium, Antimon, Kampfer, Zimt und allerlei Spirituosen braut er im

Sinne Bontekoes zu Brechmitteln und Schwitzmitteln. Die verschiedenen Traktate des berühmten Niederländers stehen im Zimmer herum und des Sylvius Methodus medendi, die Idea nova und die Epistola apologetica desselben Franz de la Boë waren in dieser Zeit gerade erschienen und hatten den Sieg der chemiatrischen Richtung begründet.

Ein Bild von David Ruykhaerdt (1615 bis 1677), jetzt in Mannheim, zeigt uns die utopischen Geistesverirrungen des Mittelalters.

Mit der Sucht der Alchimisten, Gold zu machen, konkurrierte der Entdeckungswahnsinn nach dem Stein der Weisen. Auch die Frage nach dem Homunculus spukte in allen phantastischen Köpfen des sechzehnten Jahrhunderts. In der Schrift: »De generatione rerum naturalium«, die dem Paracelsus zugeschrieben wird, ist ein ausführliches Rezept zu seiner Fabrikation angegeben. Wer denkt dabei nicht an Goethes famose Schilderung?

Wagner: Nun läßt sich wirklich hoffen,
Daß, wenn wir aus vielhundert Stoffen
Durch Mischung — denn auf Mischung kommt es an —
Den Menschenstoff gemächlich komponieren,
In einen Kolben verlutieren
Und ihn gehörig kohobieren,
So ist das Werk im stillen abgetan.

Unser Doktor und Alchimist scheint aber über das unerwartete Gelingen des Experiments mehr erschrocken als des Doktor Faust Schüler.

Glänzend hat der Meister den freudigen Schreck in dem Gesicht des alten Doktors wiedergegeben. Wenn er nur nicht aus den vor Aufregung zitternden Händen die Retorte fallen läßt, sonst ist der einzige Mensch, der je künstlich gemacht wurde, dahin.

Dabei muß man sich natürlich vergegenwärtigen, in welche Zeitstimmung jenes Bild fiel. Es war das Todesjahr des Malers gleichzeitig das Geburtsjahr der Entdeckung der Samentierchen durch den Leydener Studenten Ham, die sofort durch Leeuwenhoek bestätigt wurde; es nahm die gebildete holländische Welt den allerintensivsten Anteil an den Förderungen dieses Themas durch Harvey*), der die alte Lehre des Fabricius von der Entwicklung der Frucht aus

*) William Harvey, Exercitationes de generatione animalium etc. Amsterdam 1651.



Haag.

Fig. 169. Die Keuschheitsprobe.
Von Gottfried Schalken.

dem Ei neu begründete. Das Titelblatt der Londoner Erstausgabe zeigt Jupiter, ein geöffnetes Ei in der Hand, aus dem allerhand Tiere herauskommen. Reiniger de Graaf (1641 bis 1673), der holländische Anatom, hatte soeben die männlichen und weiblichen tierischen Generationswerkzeuge (Graafsche Follikel) beschrieben.

Die Parole omne animal ex ovo war in aller Mund. Der König Karl I. hatte Harvey für seine Tieruntersuchungen den Wildpark von Windsor zur Verfügung gestellt; man debattierte erregt über Einzelheiten. Swammerdams und Leeuwenhoeks Arbeiten und ihre Entdeckung eines neuen ungeahnten Mikrokosmus erfüllte die ganze Welt und machten Holland zum Zentrum wissenschaftlicher Arbeit. In jene Zeit hinein fällt der Erfolg des nach altem Paracelsusschen Rezept arbeitenden Gelehrten auf dem Ruykherdtschen Bilde; das Gemälde hat offenbar demnach einen zeitgeschichtlichen satirischen Charakter. Die Anwesenheit der Frau läßt noch eine andere Deutung des Bildes zu, die zu einer Parodie auf die Harnschau führt, wenn auch die Beschaffenheit der Phiole dieser Auffassung widerspricht. Da besitze ich eine Federzeichnung, die dem alten Breughel zugeschrieben wird: der Arzt, der die Uroskopie betreibt, sieht in dem Harnglase den Schalksnarr (siehe Figur 153). Auf einem stark nachgedunkelten Gemälde des Gottfried Schalken sehen wir, daß der im Uringlase sichtbare Embryo wiederum eine andere, diesmal nicht übernatürliche Bedeutung hat. Die Tochter heult, der Vater tobt, und für ganz Naive macht im Hintergrunde ein Kind mit ausgesprochen früher sexueller Aufklärung ein Fingerzeichen, das schon in der antiken Welt jedermann verstanden hat*) (siehe Figur 169).

Haben wir so den Arzt in seiner Behausung gesehen und dabei gefunden, daß genau wie auch heute noch es beati possidentes unter ihnen gibt, gesättigte Naturen und solche, die ringen und den bitteren Kampf ums tägliche Leben kämpfen, so wollen wir jetzt den Arzt auf seinen Besuchen begleiten und dabei gleich konstatieren, daß diese Darstellung die weitaus beliebtere ist**). Offenbar entspricht dies den früheren Usancen, war es doch für eine bessere Bürgersfrau nicht schicklich, in des Arztes Wohnung hinzugehen, wenigstens ist auf

*) Der auf dem Orignal deutlich sichtbare Embryo ist auf der photographischen Platte kaum noch erkennbar.

**) Unter dem Titel Les Peintres de la Médecine hat Henry Meige in den Jahren 1896 bis 1899 in der Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière den Gegenstand erschöpfend behandelt. Siehe auch Paul Richer, L'Art et la Médecine.

fast allen mir bekannten Gemälden der Arzt stets der Besuchende. In seine Behausung bringen nur Bediente Dinge zur Untersuchung.



Rembrandt.

Fig. 170. Der Tod Marias.

Und dabei wollen wir gleichzeitig noch eine Tatsache festlegen: Darstellungen aus der inneren Medizin betreffen meist das schöne



Louvre.

Fig. 171. Das Pulsfühlen.
Von Quirin Brekelenkam.

Geschlecht; mir ist kaum ein Bild aus der guten Zeit und von Künstlerhand in Erinnerung, auf dem ein Arzt einen innerlich kranken Mann behandelt. Offenbar reizte das weibliche Modell mehr; anderseits kenne ich nur wenige Bilder mit Szenen aus dem Kreise der kleinen Chirurgie, wo der Operateur eine Frau unter dem Messer hat. Da sind es wieder die Männer, die her müssen und deren schmerzverzerrte Gesichter den Malersarkasten zur Wiedergabe reizten.



Petersburg.

Fig. 172. Der arztliche Besuch.
Von Gabriel Metsu.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co. Dornach, Paris, New York.

Besucht der Arzt seine Kundschaft, so finden wir ihn gerne dargestellt, wie er den Puls fühlt. Wir lernten schon eine kleine Studie nach dem Leben kennen (siehe Figur 152), die Rembrandt für sein großes Blatt »Der Tod Marias« (siehe Figur 170) benutzte.



Louvre

Fig. 173. Die wassersüchtige Frau.
Von Gerard Dou.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co. Dornach, Paris, New York

Die Pose der Pulsbetastung hat eine auffallende Verwendung gefunden auf dem Gemälde des in letzter Zeit immer beliebteren Quirin Brekelenkam (gest. 1668). Durch die Distanz des Untersuchers von der breitbeinig dasitzenden Bürgersfrau sind die Hände



München.

Fig. 174. Die kranke Frau.
Von Franz van Mieris.



Amsterdam, Reichsmuseum

Fig. 175. Die Bleichsüchtige.
Von Samuel van Hoogstraaten.

dem Beschauer besonders ausgesetzt und befinden sich im Mittelpunkte der Darstellung; und die Hände waren des Meisters Stärke (siehe Figur 171).

Ein schönes, würdiges Seitenstück dazu ist das Bild G. Metsus.



Hanfstaengl phot *Musée des Beaux-arts, Budapest*

Fig. 176. Ärztliche Visite (Harnschau und Pulsfühlen).
Von Jakob Toorenvliet.

des Schülers von Gerard Dou, in der Eremitage. Bei einer reichen, vornehmen Dame steht im talarartigen Gewande, den breitkrempigen Hut wie immer auf dem Kopfe, ein älterer Arzt, das Uringlas in der Hand. Sein Gesicht ist ernst. Ein kleines Schoßhündchen kratzt

liebkosend an dem rosaseidenen Rock der Kranken. Die rote Jacke ist mit Schwanenpelz besetzt, und lange goldene Diamantohrringe schmücken die Patrizierin (Figur 172). Von Metsu's Lehrer, dem berühmten Gerard Dou, besitzt der Louvre die sogenannte berühmte Femme hydropique. Eine der Ohnmacht nahe vornehme Dame liegt im Lehnstuhl, der rechte, sichtbare Fuß ist deutlich geschwollen; die Augen verglast, die Tochter weint zu ihren Füßen, die Dienerin reicht ihr Medizin, der Doktor im langen Rock der Akademiker prüft gegen das Licht den blutigen Urin. Die Verwendung des Helldunkels ist meisterhaft und gilt das Bild überhaupt als eines der besten Bilder dieses noch heute am meisten geschätzten Rembrandtschülers (Figur 173).

Zwei Darstellungen aus diesem Vorstellungskreis beherbergt die Münchener Pinakothek, die von Franz van Mieris und van der Neer gemalt sind. Letzteres Werk ist als Gemälde wertvoller. Auf beiden wird eine Charakterisierung der Krankheit versucht. Auf beiden gleiten ohnmächtige Frauen zu Boden. Der Körper des zu Boden sinkenden jungen Weibes ist prachtvoll zum Ausdruck gekommen und die Gruppe der sich um sie Bemühenden natürlich gestellt. Wir bringen die Abbildung des Mierisschen Gemäldes, weil auf demselben der Arzt eine größere Rolle spielt. Er macht eine ominöse Handbewegung; glänzend in des Wortes Bedeutung ist der Atlasrock gemalt (Figur 174).

Ein entzückendes Bild beherbergt das Reichsmuseum in Amsterdam von dem sonst wenig vertretenen Rembrandtschüler Samuel van Hoogstraaten (1626 bis 1678). Die Auffassung des Arztes ist dieselbe geblieben: ein würdiger alter Herr, der prüfend das Uringlas untersucht. Was das Bild auszeichnet, ist das Wagnis, einen typisch chloroanämischen Zustand darzustellen. Die junge Frau hat ein ausgesprochen blaßgrünliches Gesicht und sie friert trotz der Wärmkachel zu ihren Füßen. Die ganze frostige Pose gibt dem Bild etwas ungemein Charakteristisches. Wohlgelungen ist auch die Durchsicht durch drei Zimmer, in denen wir, wie fast bei allen holländischen Interieurs, die große Liebhaberei des wohlhabenden Bürgers für Gemälde von neuem bestätigt finden. Es unterliegt

keinem Zweifel, daß dieses Bild unter dem Einfluß des berühmten Zeitgenossen Pieter de Hooch (1630 bis 1670) gemalt ist, dessen



Lowy phot. Wien.

Fig. 177. Der Arzt bei einer Melancholischen.
Von Franz van Mieris.

unerreichte Spezialität das holländische Interieur mit der Durchsicht durch mehrere Zimmer war (siehe Figur 175).

In Budapest befindet sich ein interessantes Werk des seltenen

Jakob Toorenvliet. Immer dasselbe Thema mit irgend einer Variation. Diesmal ist der reich gekleidete Arzt besonders tüchtig; er bewältigt die beiden diagnostischen Machtmittel: das Pulsfühlen und die Uroskopie gleichzeitig (siehe Figur 176).

Ein Bild, welches bereits den Übergang zu der folgenden Gruppe bildet, ist das Gemälde des Franz van Mieris in Wien: Der Besuch des Arztes bei einer Melancholischen. Die Dame sitzt am Bette, vor sich auf dem Schoße hält sie das Neue Testament, und reicht die Hand dem Arzte mit einem Gesichte, als wenn sie selbst das eigene machen wolle. Der Medikus macht eine nachdenkliche Miene, den Ernst der Situation richtig erfassend. Wenn auf diesem Bild es noch zweifelhaft sein kann, welche Rolle der Maler dem Arzte zuschreibt, so ist das bei Jan Steen, zu dessen Bildern wir jetzt kommen, nicht mehr fraglich. Jan Steen schreibt mit dem Pinsel lustige Spottgedichte auf den Arzt und sucht ihn, wo er kann, lächerlich zu machen. Wäre er nicht ein so liebenswürdiger Spötter und ironisierte er nicht prinzipiell alles, man würde versucht sein, ihn mit Petrarka, Erasmus, Molière und Montaigne unter die Feinde der Ärzte zu rechnen. Um Steens Malerei zu verstehen, muß man etwas von seinem Leben, von seinem Charakter wissen. Steen, ein Leidener Kind, wurde 1626 als Sohn eines wohlhabenden Bierbrauers geboren. Er, wie andere Maler vor ihm (Rembrandt), ließ sich zwar mit seinem zwanzigsten Jahre als Student der Wissenschaften in die Leidener Universitätsliste eintragen, scheint sich aber aufs Studium nicht viel eingelassen zu haben. Hier entdeckte er bald seine Eigenschaften, die ihn zum Liebling des holländischen Volkes machen sollten; hier bildete er sich zum Rauf-, Sauf- und Malgenie aus. Zu seiner Ehre wollen wir annehmen, daß er auch auf dem Gebiete von Wein, Weib und Gesang derselbe Lebenskünstler war, wie auf dem Gebiete der Malerei. Trotzdem er glänzenden Lehrmeistern zu Füßen gesessen, trotzdem er im Franz Halsschen Kreis, bei diesem, bei Adrian van Ostade und seinem Schwiegervater Jan van Goyen lernte, ist er doch immer ein Eigner gewesen, der, erfindungsreich wie keiner, seinen besonderen Weg ging; er wurde der größte Humorist und



Fig. 178. Der ärztliche Besuch.
Von Jan Steen.

Satiriker in der holländischen Schule. Jan Steen war ein unruhiger Geist, und immer hatte er den Beutel leer wegen seines maßlos liederlichen Lebenswandels; dazu kam, daß sein Schwiegervater nichts wie Schulden hinterlassen hatte. Trotzdem Steen in der Folgezeit

immer mit vielfachem Leid und pekuniären Sorgen zu kämpfen hatte, blieb er der lachende Philosoph, der, bald nachdem er seines Vaters Haus geerbt hatte, eine Kneipe aufmachte, in der es überlustig herging und in der er selbst natürlich sein bester Gast war. Zwischendurch malte er. Ihm verdanken wir nun eine ganze Serie Doktorbilder, die ja zu dieser Zeit besonders beliebt waren. Aber in seiner satirischen Art schuf er ein neues Genre, indem er sich auf seinen Tafeln über Doktor und Patienten lustig machte. Am wenigsten ist das auf dem Haager Bild bemerkbar, hier malt er mit breiter Behäbigkeit den Arzt am Bett einer Kranken (siehe Figur 178); zur Stärkung reicht ihm eine andere Dame ein Glas Wein. Das ganze Bild hätte nichts Verdächtiges an sich, wenn nicht der Schalk Steen im Hintergrunde ein Hundepaar placiert hätte, deren freundschaftliche Beziehungen einen Hinweis auf die Krankheit der Patientin erlauben. Was auf diesem Bild die Hündchen, das ersetzten bald auf vielen folgenden Bildern andere Requisiten, von denen wir bald bei den Liebesbildern zu sprechen Gelegenheit haben. Den Schalk erkennen wir auch an dem Bilde aus der Galerie Steengracht im Haag. Das Bild trägt die Bezeichnung: Der Arzt im Freudenhaus. Wir sehen ein junges hübsches Weib in liederlicher Stellung im Bette liegen. Allzu schwer ist ihr Leiden nicht; der Arzt in langem Habit mit einem recht vergnügten Lächeln über den interessanten Fall greift zur Klistierspritze, die ihm ein altes Kuppelweib gibt, nicht ohne eine saftige Bemerkung zu machen. Hier müssen wir uns daran erinnern, daß die Klistierspritze souverän eine Zeitlang die Herrschaft in der Heilkunst ausübte und den Aderlaß vielfach verdrängte. Sehr witzig und boshaft bespöttelt Molière diese Klistierwut:

Beralde (zu seinem Bruder):

Solltest du denn nicht einen Augenblick ohne Klistiere und Medizin fertig werden?

Der Apotheker Fleurant (stets mit der Klistierspritze):

Wie kommt Ihr dazu, Euch in die ärztlichen Verordnungen zu mischen und den Herrn zu verhindern, sich ein Klistier von mir geben zu lassen?

Beralde:

Macht, daß Ihr fortkommt, Herr! Man merkt, daß Ihr nicht gewöhnt seid, Gesichter vor Euch zu haben.

Im Hintergrunde herrscht lauter Jubel. Aus dem Nebenzimmer trinkt ein Kavalier aus einem großen Glase der Patientin zu (Figur 179).



Haag, Galerie Steengracht

Fig. 179. Der ärztliche Besuch.
Von Jan Steen.

Ein ähnliches, aber feineres Bild befindet sich in der Privatgalerie des Earl of Northbrook in London.

Eines der beliebtesten Sujets älterer und neuerer Zeit ist die Darstellung der Liebeskrankheit. Hier ist dem Maler die beste Gelegenheit geboten, Charaktere zu geben. Das Mädchen, einmal



Museum Carrer, Venedig.

Fig. 180. Ärztliche Krankenvisite.
Etwa 1710.

von jener schwärmerischen, zärtlichen Verliebtheit, die nur Luft und Liebe kennt und den Tod für den Geliebten als freudiges Opfer betrachtet und in diesem Zustand nichts ißt und trinkt, dann im Stadium der hysterischen Verliebtheit mit sexuellen Krisen; und als Folie zu solcher künstlerischen Aufgabe der Medikus einmal der dumme Trottel, der solche Krankheit vom Magen aus kuriert, und das andere Mal der über der Situation stehende, souverän lächelnde Menschenkenner mit dem Wahlspruch: Tout comprendre c'est tout pardonner.



Buckinghampalast, London.

Fig. 181. Das liebeskranke Mädchen.
Von Gerard Dou.

Jan Steen, der Maler von »Wein, Weib und Gesang«, faßt die Liebe auf wie ein Arzt dieser letzten Kategorie; er kennt alles aus eigener Erfahrung, er ist Mitglied der internationalen Zechergilde,



Hanfstaengl phot. Haag.

Fig. 182. Arzt bei einer Liebeskranken.
Von Jan Steen.

die am liebsten trinkt, wenn man eine fesche Dirne auf dem Schoße hat, und der dann zur Laute greift, wenn er Lust hat, oder auch zum Pinsel, wenn er kein Geld hat. So ist er natürlich nicht solcher zarten Empfindungen fähig wie Gerard Dou, dessen Bildchen

im Buckinghampalast der zartesten Blüte eines Heineschen Liebesliedes gleichkommt. Ein junger eleganter Medikus grübelt nach der



Northbrook-Galerie, London

Fig. 183. Arzt und Liebeskranke.
Von Jan Steen.

Krankheit eines bildschönen Kindes. Von ihr abgewandt prüft er die Flasche, mit der anderen Hand den Puls fühlend. Das Schläfen-



Hanfstaengl phot. Amsterdam

Fig. 184. Liebeskrank.
Von Jan Steen.

pflaster*), das der kurzsichtige Anfänger der Kunst des Äskulap verordnet, tut nicht seine Schuldigkeit; die Krankheit sitzt tiefer, das Herzchen macht ihr Pein, ihre flehenden Augen sehen zu ihm empor, der die Ursache dieser Pein ist, und wenn sie auch mit der

*) Fehlt auf unserer Abbildung.



Hanfstaengl phot. *Eremitage, Petersburg.*

Fig. 185. Liebestoll.
Von Jan Steen.

Hand ihm den Weg weist, er merkt es nicht, oder will es nicht merken (Figur 181).

Eine lustige Karikatur des Doktors gibt uns Steen in dem



Fig. 186. Febris amatoria.
Von Gabriel Metsu.

Haager Bilde. Mit ernsthaft feierlicher Pose untersucht der geputzte Medikus die Pulsqualität und macht dabei das berühmte tiefsinnige Doktorgesicht; die andere Dame lächelt dazu und Amor auf dem Kaminsims schwingt vergnügt seinen Pfeil (Figur 182).

Solche Unterstreichungen durch Beigaben von allzu deutlichen Attributen, wie Amor, Briefe, Zettel, Wandbilder erinnern an die naive Manier der frühen Meister, Worte in Schriftzeichen vor den Mund der handelnden Personen zu setzen, und bedeuten eine



Galerie Graf Nostiz, Prag.

Fig. 187. Zu spat. Von Jan Steen.

Schwäche des Bildes. In zwei Gemälden hat sich Steen über dieses Niveau erhoben und rein durch die Pose und Auffassung uns eine so glänzende Charakterisierung gegeben, daß jedermann weiß, wenn ich so sagen darf, was los ist. Es ist das »Die Liebeskranke« im Reichsmuseum und »Der ärztliche Besuch« in der Eremitage.

Auf beiden Bildern liegt das kranke Mädchen am Tisch und drückt ihr Köpfchen in ein Kissen, während der Arzt dabei steht und den Puls fühlt. Auf dem ersten Bilde sehen wir den Zustand schwärmerischer Liebe, die der Welt entsagt, und neben ihr einen verständnisvoll lächelnden Arzt, der auch ein Seelenkenner ist; auf der anderen Leinwand eine dralle Dirne, deren ganze degagierte Stellung die rein irdische Liebestollheit atmet, und neben ihr ein Falstaff-Arzt (Figur 184 und 185).

Der Verdacht der Begehrlichkeit, der dem Kollegen auf dem Steenschen Bilde anhaftet, kommt auf dem Gemälde des Metsu nicht zum Ausdruck (siehe Figur 186). Der nach französischer neuester Mode elegante Arzt hat nach Ausdruck des Gesichtes und der Hand eine einwandfreie uroskopische Diagnose fertig. Im Hintergrunde aber bekommt die wirkliche Krankheitsätiologie von der Haushälterin heftige Vorwürfe.

Noch deutlicher redet das Bild Steens in der Galerie des Grafen Nostiz in Prag. Hier kann leider das Rezept, das der Kollege im Doktorhut verschreibt, nichts mehr nützen. Die Körperrundung verrät den Zustand. Wurden derartige Gemälde radiert, so gab man gern fürs Volk noch sonst überflüssige Verse hinzu. »Hier baet geen medicyn — het is der minne pyn« oder »Vulva dolet — urina docet« und ähnliche meist im Geschmack der galanten Zeit erotisch gefärbte Verse.

Steen ist oft mit Molière verglichen worden, gerade wegen seiner Satire gegen die Ärzte. Doch Steen ist in dieser Hinsicht objektiver. Er steht gewissermaßen über der Situation, er karikiert und mokiert sich mindestens ebensoviel über die Kranken wie über die Ärzte und hat für beide einen liebenswürdigen Ton. Waren es doch sicher vielfach bekannte Leidener Doktoren, die er auf seiner Leinwand festhielt. Dabei bedurfte er oft ärztlichen Beistandes in seinem Hause; die Krankheit seiner Frau hatte ihm mehr Geld gekostet, als er begleichen konnte. Ob er die Ärzte bezahlt hat? Sicher nicht! Aber schon damals scheinen diese ihr Humanitätsgefühl auch auf den Punkt der Bezahlung ausgedehnt zu haben;



Fig. 188. William Hogarth (Doktor Marat). Aus »The Mariage à la mode«.

es war jedenfalls der Apotheker, der im Februar 1670 ihn wegen zehn Gulden pfänden und die in der Werkstatt vorhandenen Gemälde öffentlich versteigern ließ.

Von diesem glänzenden Maler und geistreichen Erfinder lustiger

Szenen aus dem bürgerlichen Leben gibt es noch eine Reihe ähnlicher Darstellungen, die namentlich in englischem Privatbesitz sich befinden. Die Liebhaberei der Briten für derartige Szenen dokumentierte sich in ihrer Begeisterung für William Hogarth, der fünfzig Jahre nach dem Tode Steens durch seine gemalten Satiren und scharfen Tendenzstücke die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog. Wenn man diesen Sittenmaler den englischen Steen genannt hat, so waren es doch mehr äußerliche Vergleichsmomente, denn als Mensch und Maler lag eine Kluft zwischen beiden. Steen, Humorist und Satiriker von Natur, lachender Philosoph von Beruf und ein genialer Maler und Kolorist von Gottes Gnaden, karikierte sich und die Schwächen seiner Zeit, Hogarth hingegen benutzte die Malerei nur als Mittel, als Werkzeug für die Gestaltung seiner oft gesuchten und spitzfindigen Tendenzstücke, mit denen er weit über das Ziel hinausschoß. Er war ein Agitator auf der Leinwand, der die Kraft der Karikatur und ihre demagogische Bedeutung, wie einst Luther, erkannt hatte. Erst nachdem ihm der Ruhm, der glänzendste Karikaturenzeichner seiner Zeit zu sein, nicht mehr genügte, griff er selbstbewußt nach der Palme der hohen Malkunst und machte sich bei diesem Wagnis selbst lächerlich und unglücklich. Daß dieser Mann mit seinem beißenden Witz die Ärzte nicht unverschont ließ, liegt auf der Hand. Doch sein Witz ging zum Hohn über. Wenn er einen Arzt darstellte, so zeichnete er einen krummbeinigen, mißgestalteten Kerl, wie zum Beispiel auf dem Bilde »Der Tod der Komtesse«. Diese liegt im Sterben. Der Hausarzt, der sich doch um seine alte Patientin zu kümmern die Pflicht hätte, weiß seinem Ärger um den zukünftigen Verlust seiner Hausarztstelle nicht besser Luft zu machen, als daß er einem Hausangestellten, der die Arznei hat fallen lassen, mit der Faust unter das Kinn stößt, und dabei hat der traurige Bursche noch die ganze Tasche voller Medikamente. Sein »Collegium Medicum« ist die gemeinste Satire auf zeitgenössische Ärzte, aber zu spezifisch lokal, als daß wir das Blatt hier detailliert wiedergeben sollten*).

Die Karikatur einer Sektion in Barbershall

*) Siehe Karikatur und Satire S. 179.

kennen wir bereits. Seinen ganzen beißenden Spott schüttet der Maler in einem Bilde aus, welches »The visit to the Quackdoctor« heißt. Dies Bild ist das dritte Blatt aus der berühmten Reihe The Mariage à la mode. Wie die meisten Schöpfungen Hogarths, ist auch diese nicht ohne weiteres verständlich. Fünf bis sechs Versuche existieren zur Deutung der agierenden Personen. Lassen wir die Details, die übrigens Zeugnis abgeben von der unglaublichen Unmoral der guten alten Zeit, und nehmen nur an, daß die zu irgend einem Zweck verabreichten Pillen unseres Doktors nicht den versprochenen Erfolg gehabt haben und daß der junge Baron demselben darüber Vorhaltungen macht. Uns interessieren eigentlich nur die Environs, wenn auch der auf dem Tisch liegende Schädel mit den typischen Defekten am Stirnbein mit Sicherheit dafür spricht, daß die in Frage stehende Krankheit die Syphilis ist. Zunächst zum Doktor selbst. Dieser vierschrötige Kerl trägt unzweifelhaft die Züge und hat die Figur Marats, der, wie bekannt, vor seiner politischen Rolle in der Medizin gestümpert hat. Dabei ist der Doktor Monsieur de la Pillule noch außerdem nach französischem Geschmack gekleidet. Seine Karriere symbolisiert sich durch die am Plafond aufgehängten Gegenstände: Aushängestock mit Rasierbecken, Uringlas, Galgen, Doktorhut, Rittersporn; also: als Barbier anfangend, legte er sich aufs Harnsehen, und über Leichen, die ihn selbst beinahe an den Galgen gebracht hätten, erschlich er sich den Doktorhut und macht sich jetzt noch Hoffnung auf die Lordschaft. Das ist so der Ideengang Hogarths, und durch diese gesuchte Allegorie unterscheidet er sich nicht zu seinem Vorteil von dem größten Tendenzmaler der neueren Zeit, dem Brüsseler Wierts, den wir bereits an anderer Stelle kennen gelernt haben. Auf der Wanderung über die höchst abenteuerliche Ausstellung im Empfangszimmer über das Trifolium Hautmensch, Knochenmensch und Perückenstange, die übrigens in einer ärztlichen Konsultation begriffen zu sein scheinen, über Präparatengläser und Mißgeburten, gleitet der Blick zu Maschinerien, die auf die armen Leichtgläubigen einen ungeheuren Eindruck machen: komplizierte Maschinen, um Fingernägel zu schneiden — offenbar

eine Verhöhnung ärztlicher Maßnahmen. Das aufgeschlagene Werk spricht von einer süperben Erfindung pour remettre les épaules: alles Andeutungen auf Verordnungen und Maßnahmen von Medizinern, die nach Hogarths Idee alle mit Kanonen nach Mücken schießen (Figur 188).

Mit diesem Hogarthschen Phantasiestück beschließen wir die Reihe Gemälde der inneren Medizin und soll uns dabei die köstlich karikierte Figur Marats, der da gesagt hat: il faut faire saigner le genre humain, den Übergang zur blutigen Therapie vermitteln.

Wir sahen so die Charakterisierung des Arztes im Bilde durch die Geste der Urinschau und des Pulsfühlens. Die Tradition als stärkste Macht erkannte dieses galenisch-arabische Dogma zu einer Zeit noch als vorhanden an, als die Wissenschaft längst diese simple Diagnostik der Lebenskraft verworfen hatte. Aber neben der Uromantie und neben Pulsfühlen existierte noch eine dritte Pose, welche allerdings nur eine Nebenrolle spielte. Die Betrachtung der Fäkalien ist ein derartig undelikates Ding, daß trotz der souveränen Stellung des Klistiers und der Laxantien gerade im siebzehnten Jahrhundert diese ärztliche Aufgabe auf Gemälden meist nur angedeutet wurde; finden wir aber den Doctor excrementarius dargestellt, dann meist in satirisch-karikaturistischer Auffassung (siehe zum Beispiel Satire und Karikatur Figur 133 und 135). Die darstellende Kunst hat allerlei Versuche gemacht, den Molièreschen Geist zu interpretieren; das Clysterium donare, purgare, repurgare et reclysterisare ist zu allerlei künstlerischen Darbietungen Veranlassung geworden. Die noch allgemein fehlende chemische Ausbildung führte aber auch die Vertreter dieser Richtung der rohesten Empirie zu und es ist weder unverständlich noch bedauerlich, daß auch die bildliche Spottsucht sich an die Sohlen dieser Afterärzte heftete. Robert Nanteuil, ein Günstling Ludwigs XIV., scheint auf den ersten Blick in dasselbe Horn zu blasen. Die nähere Betrachtung des Blattes aber erweckt ein größeres mediko-historisches Interesse. Das Fläschchen mit der Aufschrift Tartarus stibiatus und

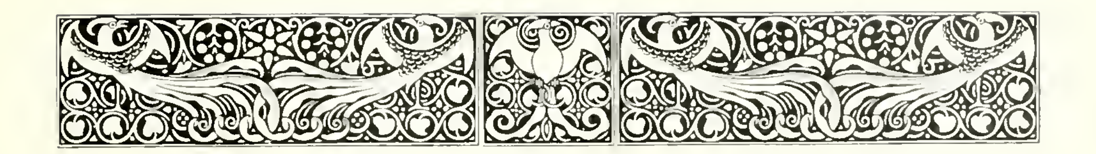
die mehr als bösartigen Verse weisen auf den erregten Antimonkampf der Pariser Fakultät hin, der gerade 1666, also zur Zeit der



Fig. 189. Der Pariser Antimonstreit (1566 bis 1666).

Entstehung des Bildes, wieder durch die Freigabe des Mittels nach hundertjährigem Verbot aktuell geworden war.

Antimoine, so genannt gegen den Benediktinermönch Basilius Valentinus, der das Mittel als achtes Weltwunder gepriesen hatte, gehörte zu den Arkanen, die als Repräsentanten der Paracelsischen Theorie im Brennpunkt des Interesses der ärztlichen Welt standen. Die Pariser Akademie, als Vertreterin des konservativen Galenismus, hatte diese Panazee auf den Index (1560) gesetzt und mit rücksichtsloser Schärfe verdiente Ärzte, wie zum Beispiel Turquet de Mayerne, wegen ihrer Verteidigung aus ihrer Mitte gestoßen und mit dem Banne belegt und mit den gleichen Strafen die Ärzte, die mit ihnen konsultierten. Besonders grimmig ging der Fakultätsdekan Gui Patin (gestorben 1672) in seinem pikant und anekdotenhaft geschriebenen »Martyrologe de l'Antimoine« dem Mittel zu Leibe und von ihm rührt wohl auch das Wort her, daß der Spießglanz mehr Menschen umgebracht habe wie der Dreißigjährige Krieg. In Klammern sei allerdings erwähnt, daß dieser erbitterte Gegner der neuen chemiatrischen Richtung so für Aderlässe und Sennestee schwärmte, daß er zum Beispiel bei einem Kranken zweiunddreißigmal diese Prozedur anwandte und selbst drei Tage alte Säuglinge nicht verschonte. Der »Currus Antimonii triumphalis« hatte durch die Erfindung des Tartarus stibiatus im Jahre 1631 noch eine Steigerung erfahren; durch dieses Medikament wurde die Antimonbutter des Mönches beinahe verdrängt. Zu diesem Kampf nimmt unser offenbar als Porträt meisterhaft gezeichnetes Blatt Stellung. Vielleicht stellt es einen der degradierten Ärzte Turquet oder Poterius dar, von dem der verantwortliche Auftraggeber Nantenils behauptet, daß der leckermäulige Doktor mit dem Leichenprediger das Honorar teile (siehe Figur 189).



CHIRURGIE



Leiden

Fig. 190. Miniature aus der Chirurgie des Theodericus Cerviensis*).

Wer die medizinische Weltgeschichte durchblättert, der muß schon gediegene Kenntnisse haben, nicht nur auf diesem Gebiete selbst, sondern auch in der Kultur- und Sittengeschichte und in allen Hilfswissenschaften, wenn er sich richtige Bilder rekonstruieren will. — Was nützen die Kenntnisse von der Technik, zum Beispiel der Blasensteinoperation, wenn man dem Milieu, in dem sie gemacht wurden, ohne Verständnis gegenübersteht. Die heutige Zeit feiert die Wiedergeburt der Illustration. Der Buchschmuck der italienischen Offizine und die ganze Ausstattung der Bücher des Anfangs des sechzehnten Jahrhunderts ist heute erstrebenswerte und vorbildliche Kunst. Alte, längst vergessene Werke erleben, neu illustriert, Absatz und Interesse. Das Volk füllt die Schaukästen der Lichtspiele, die wie Pilze nach einer warmen Septembernacht emporschießen. Ziel ist es, im Bilde das vor Augen zu haben, und vor Augen zu führen, was gestern in der Welt geschah. Die elektrische Übermittlung des Bildes wird der Höhepunkt des Bildtaumels sein, und dann werden es spätere Medizinhistoriker leicht haben, aus den massenhaft vorhandenen Mosaiksteinen sich ein Bild des Tages zusammenzusetzen. Operateure lassen sich im Kreise ihrer Assistenten photographieren; Operationssäle, Krankenpersonal und jede veränderte Neuerfindung eines bereits uralten Verfahrens wird uns im Bilde vorgeführt. Sanatorien, Kranken-

*) Cyrurgia edita compilata a domine fratre Theodorico episcopo Ceroiensi ordinis predicatorum etwa 1275 verfaßt, zuerst 1498 gedruckt.

häuser, Heilanstalten aller Art schmücken ihre Reklamebücher mit Abbildungen von Einrichtungen der Liegehallen, Wohn- und Eßräume bis hinab zu den verschwiegensten Örtlichkeiten. So wird derjenige, der ein paar Menschenalter später den Faden dieser Darstellung aufnimmt, an einem Überfluß an Material kranken, wie wir an ihm Mangel leiden.

Aus diesem Grunde müssen wir den Begriff der klassischen Malerei etwas weiter fassen und glücklich sein, überhaupt Illustrationsmaterial zum Anschauungsunterricht in der Medizingeschichte zu bekommen. Der medizinhistorische Zweck soll uns Bilder aus einer Zeit genehm machen, deren malerische Qualität fragwürdig ist. Am meisten empfinden wir diesen Mangel bei der Schilderung der großen Chirurgie. Wenn wir bei den Malern der Medizin Musterung halten, so kennen diese nur die volkstümliche chirurgische Kleinkunst: Aderlaß, Fontanell und Haarseil, Pedikure und Pflasterkunst machen den Hauptgegenstand ihrer kleinen beliebten Farbenkompositionen aus. Das akademische Chirurgenbild sind sie uns schuldig geblieben. Der Grund hierfür liegt darin, daß die berühmten Chirurgen, gleichzeitig auch Lehrer der Anatomie, es vorzogen, sich in der Pose des Anatomen verewigen zu lassen. Denn auch die akademische Chirurgie litt unter der Standesmißachtung, der die kleinen handwerklichen Vertreter der Bader- und Barbierchirurgenzunft ausgesetzt waren. Der wichtigere Grund jedoch ist der, daß die Chirurgie des kleinen Mannes in jenen Tagen triumphierte. Die kleinen operativen Maßnahmen gehörten zu den lieben Gewohnheiten seines täglichen Lebens. Große Operationen jedoch waren relativ selten, und nur ein Reicher konnte es sich leisten, an ihnen zugrunde zu gehen.

So dürfen wir es nicht erwarten, die große Chirurgie im Zusammenhang vorgeführt zu bekommen, sondern nur kleine Ausschnitte erwarte man statt eines Films.

Wir haben bereits in groben Zügen den Entwicklungsgang des ärztlichen Standes in den vorigen Kapiteln kennen gelernt. In nicht gleichen Bahnen bewegt sich der Werdegang der Chirurgie. Schon

im frühen Mittelalter tritt eine Trennung ein; während die Linie der inneren Medizin eine allmählich ansteigende ist, verläuft die Kurve der Chirugie in stetem Zickzack, und der Stand, der sich in unseren Tagen gern als die Kavallerie der Medizin bezeichnet, sinkt oftmals unter das Niveau der kleinbürgerlichen Gesellschaft und



Kodex Nr 1382 der Bibliothek Casanatense, Rom

Fig. 191. Die Chirurgie der Meister Roland von Salerno. Wende des dreizehnten Jahrhunderts.

wurde bald zum Tummelplatz allerhand unehrlichen, ja ehrlosen Gesindels. Die Spaltung der gemeinsamen Disziplin in zwei so verschiedenwertige Teile liegt nicht zum wenigsten in dem Verhalten der Geistlichkeit begründet. Wir haben gesehen, daß in der ersten Zeit die Clerici sich nicht nur mit der inneren, sondern auch mit der chirurgischen Heilkunde befaßten, und daß die Ausübung dieses humanen Berufes Lebensaufgabe ganzer Orden war. Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß die Clerici auf diesem blutigen

Gebiete Hervorragendes leisteten und auch literarisch Erwähnenswertes hinterließen. So scheint der Bischof Paulus von Merida einen Kaiserschnitt ausgeführt zu haben (650), und so gab es noch eine Reihe von berühmten Geistlichen, die gleichzeitig Ärzte waren, so Albicus, Professor der Medizin in Prag, später Erzbischof, dann der Bischof Aichspalt, Arzt Kaiser Heinrichs und so weiter. Es ist verständlich, daß auf die Dauer Vertreter einer allmächtigen Kirche und gekrönt mit der Gloriole der Heiligkeit ein operatives Handwerk nicht betreiben konnten, ohne ihren geistlichen Stand zu kompromittieren. Der Nimbus ihrer göttlichen Vertreterschaft drohte in die Brüche zu gehen durch operative Mißerfolge, die bei diesem Beruf nicht ausbleiben. Und so ergingen bald viele päpstliche Verbote gegen die Ausübung der Heilkunst der Clerici, so namentlich unter Innocenz III. auf dem Konzil zu Reims 1131 und auf dem Lateranischen 1139. Die Würzburger Synode vom Jahre 1298 verbot sogar die Gegenwart der Geistlichkeit bei Operationen: »Nullus clericus artem chirurgicam exerceat aut ubi exerceatur, intersit.« Dies Verbot wurde mehrfach wiederholt; doch lesen wir, daß einem besonders geschickten Bischof jedesmal, wenn er eine Operation ausführen wollte, vorher die Absolution erteilt wurde. Zuletzt wurden sogar die Professoren, welche Mönche unter ihren Zuhörern duldeten, mit dem großen Kirchenbann bedroht. Die Folge dieser Zustände war, daß die Geistlichkeit sich dienende Leute und Handwerker zur Verrichtung namentlich der kleinen Chirurgie heranzog, und so geriet diese in unwürdige Hände. Die hohe Kunst wurde zum Handwerk, und sogar zum ehrlosen. Man warf alles in einen Topf, und auch die Steinschneider und Bruchärzte wurden unehrlich. Durch das Auftreten der Lepra in Deutschland wurden allerorten Badestuben als



Fig. 192. Dresdener Prachtausgabe des Galen. Vierzehntes Jahrhundert. Operativer Eingriff.

anerkannte Prophylaxe eingerichtet, und das Badewesen in privilegierten Stuben nahm einen ungeheuren Aufschwung. In dem Glaubensbekenntnis vornehmer Hildesheimerinnen kommt noch der Spruch vor: »Wir glauben, daß vor die Verstorbenen Messe lesen, Badestuben heizen, Almosen austeilen ein löblich Werk sei.«



Fig. 193. Initial aus dem Werk des Vesalius.

Ein Grund, daß das Handwerk der Bader unehrlich wurde, lag nicht nur in ihrer Ausübung der kleinen Chirurgie, dem verderblichen Quacksalbern, sondern auch darin, daß die Badstuben allmählich Herbergen der Unzucht und der Leichtfertigkeit wurden. Der Stand der Bader, die übrigens auch auf den Straßen mit Vorliebe barschenkelig, das heißt äußerst wenig bekleidet, sich sehen ließen, war so tief in Mißkredit bei den ehrbaren Zünften geraten, daß ihnen sogar die Schwagerschaft eines Kaisers nicht viel half. Der Schutzpatron der Bader sollte Kaiser Wenzel sein. Dieser, in die Gefangenschaft seines Bruders geraten, wurde aus ihr durch die heroische Bademagd Susanne gerettet, die er zur Nebengattin nahm. Und als Ausdruck der Gnade



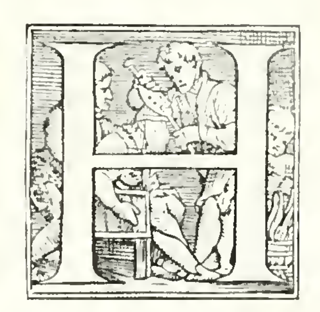


Fig. 194. Initialen aus dem Werk des Vesalius.

verlieh er allen Badern des Reiches den Freibrief vom Jahre 1406. In diesem Privileg dekretiert der Kaiser, daß das Baderhandwerk in allen Reichslanden den besten der anderen Handwerke völlig gleichgestellt sei, und allen Schmähern der Baderzunft drohte er das Köpfen. Und damit auch der kaiserliche Humor nicht fehlte, ver-

lich er den Badern als Zunftwappen ein gülden Schild, in dessen Umrandung eine verknotete Aderlaßbinde sich befand, und als Mittelpunkt, eine witzige Anspielung auf die spätere Auslegung des Wortes »Salbadereien«, ein Papagei, der Vogel der Geschwätzigkeit.

Das Wort Salbaderei oder auch Saalbaderei soll angeblich aus Jena stammen, wo um das Jahr 1620 vor dem Saaltore eine Badstube lag, die einem geschwätzigen Kauz namens Hans Granich zu eigen war. Tatsächlich ist das Wort viel älter; schon in den Epistolae obscurorum virorum 1515 kommt es vor (vetus ille Cicero et alii salbaderi). Salbader ist identisch mit Seelbäder: Volksbäder, die zum Seelenheil gestiftet wurden. (Siehe Glaubensbekenntnis vornehmer Hildesheimerinnen.)



Fig. 195. Steinschnitt. (Magister extrahit lapidem.) Illustration aus der Chirurgia Rolandi.

Und dreißig Jahre später machte eine zweite Bademagd ein großes Aufsehen: der Engel von Augsburg. Die Geschichte der Agnes Bernauerin, die der verliebte Sohn Herzog Ernsts von Bayern heiratete und die am 12. Oktober 1435 zu Straubing von Henkershand in die Donau gestoßen wurde, hat in Hebbel den genialen Dichter gefunden. In diesem Drama sagt der Bader und Chirurg Kaspar Bernauer zu Herzog Albrecht: »Vor fünfzig Jahren hätte sie (Agnes) bei einem Turnier nicht einmal erscheinen dürfen, ohne gestäupt (am Schandpfahl mit Ruten geschlagen) zu werden, denn damals wurde die Tochter des Mannes, der dem Ritter wieder die Knochen einrenkte und die Wunden heilte, noch zu den Unehrlichen gezählt.« Und diese moralische Unehrlichkeit dauerte fort trotz der Reichspolizeiordnung vom Jahre 1548 und 1577, und sie verschwand erst mit dem Untergange der Baderzunft, mit ihrem Unterliegen in ihrem ewigen Streit mit den Balbieren und den Bartscherern und

Chirurgen. Die Barbiere, in Kleidung und Auftreten eleganter wie ihre Stiefbrüder, die Bader, lagen in fortwährendem Zwist mit ihnen wegen des Ineinanderübergehens der Funktionen. Der Unehrlichkeit entgingen sie wohl deshalb in erster Linie nicht, weil sie die Vorbereitung und Zurichtung der Malefikanten und zu Richtenden zu besorgen hatten und durch ihre Dienstleistung als Pestbalbierer.

Die Barbiere hatten lange zu lernen und bekamen den Meisterbrief*) durch Approbation der Physici; dabei hatten sie in Hamburg zum Beispiel als Meisterstück Braun-, Gelb-, Grau- und Grünpflaster herzustellen. Die Unehrlichkeit dieser Gilde war eine Schande, die sich auch auf die Nachkommen vererbte, selbst wenn sie nicht solches Gewerbe betrieben. Die anderen ehrsamen und stolzen Zünfte nahmen keinen auf, der nicht beweisen konnte, er sei weder Bartscherers-, noch Badstövers-, noch Linnenwebers-, noch Spielmannskind. Auch die Barbiere haben, wie der Bader, zwei berühmte Töchter aufzuweisen: Rosine Menthe, genannt Madame Rudolfine, die morganatische Gattin Herzog Rudolfs von Braunschweig, und auch der Prinz von Holstein-Augustenburg freite eine Kieler Barbierstochter.



Fig. 196. Leistenbruchoperation. (Magister incidit crepaturam.)
Bunte Illustration aus der Chirurgie des Meisters Roland.

Der Streit der Bader- und Barbierchirurgen, der im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert vielfach zu richtigen Schlachten geführt hat, ging bald auf das literarische Gebiet über. Es rasselten nur so die Streitschriften, in denen sie sich gegenseitig Pfuscher in der Chirurgie nannten. Amüsant ist die Schmähschrift, »die durch bessere Gegenvorstellung entblößten Bader, ihrer mit Feigenblättern beschmückten Vorstellung entgegensetzet«. Noch im Jahre 1702 tobte

*) Originalbriefe noch vielfach vorhanden.

der Kampf, und es ist ein Verdienst von Johann Kasper Schwartz, Regimentsfeldscher, zur Einigkeit zwischen beiden gemahnt zu haben durch die Schrift: »Die verzerrte Narrenkappe der Bartschererei: das ist der Barbierer und Bader unnötiger Zwist und Zank und Mahnung zum Hauptzweck ihrer Handtierung der Edlen Wund-Artzney zurückzukehren, da sonst Marktschreierischem Lumpengeschmeiß, Henkermäßigen Buben, alten wettermacherischen Weibern, und anderem liederlichem Gesindel in dem Geheimniß der Wundartzney zu wühlen, Thür und Thor angelweit geöffnet würden.« Und tatsächlich lag bei diesem ewigen Hader die Ausübung der Chirurgie in den Händen fahrender Gesellen, alter Weiber, Henker, Quacksalber und herumziehender Abenteurer, und wurde dies erst eigentlich besser durch den Zusammenschluß der die Chirurgie von Lehrern ehrlich gelernt habenden Magistri in chirurgia in den Zünften. Berühmt ist das Chirurgencollège de Saint Côme zu Paris, dem Ambroise Paré, zunächst selbst Barbierlehrling, später angehörte. Daß auch diese Chirurgen höherer Ordnung einen ewigen Kampf führten mit der Fakultät um Gleichberechtigung mit den Physici, ist bekannt. Bekannt ist ferner die Sonderstellung der Barbersurgeons in England, die es verstanden hatten, trotz ähnlicher Kämpfe um ihre Stellung frühzeitig sich Achtung und Ansehen zu verschaffen.

Die Überhandnahme des irregulären Heilpersonals im lieben deutschen Vaterlande veranlaßte nun schon ziemlich frühe Erlasse der einzelnen Reichsstädte, in denen eine Ordnung für Medikos, für die Medici und Wundärzte festgestellt wurde. So bestimmt zum Beispiel die interessante neuere Ordnung vom Jahre 1635 von Ulm, daß nur der Wundarzt, er sei Barbierer, Bader, Okulist, Schnittarzt, sein Becken aushängen und sein Handwerk treiben dürfe, der sein Meisterstück vor dem Stadtmedikus absolviert habe. Es wurde ihm angeraten, sich in schweren Fällen mit den Doctoribus und anderen Wundärzten zu beraten, dagegen sollte sich der Wundarzt entraten, dem Frauenvolk purgierende und fruchttreibende Arzneien zu verschreiben, was nur einem Medico zukomme. Es soll ihnen aber nicht verboten sein, Gefallenen, Gestoßenen, Gestochenen, für heftig

Verbluten, Gliedwasser, Brand und so weiter innerlichen Trank zu verschreiben (Gurlt, Geschichte der Chirurgie II, Seite 13).

Allen diesen unglaublichen Zuständen machte der Große Kurfürst in Preußen ein Ende durch ein Edikt vom Jahre 1685, welches die Tätigkeit des gesamten Heilpersonals einschließlich Bader, Bruchärzte und Scharfrichter ordnete. Die neue Zeit aber beginnt mit der berühmten Medizinalordnung Friedrich Wilhelms I. vom Jahre 1725, welche die Grundlage der heutigen preußischen Medizinalverfassung abgibt. Nach dieser mußte ein Chirurg einen Lehrbrief über sieben Jahre beibringen, als Feldscherer gedient und auf dem königlichen Theatrum anatomicum einen Operationskursus mitgemacht haben. Den Badern wurden gefährliche Kuren verboten und mußten sie außerdem vom Collegium medicinale approbiert sein.

Gänzlich untersagt das Edikt allen Studierenden der Medizin, allen Predigern, Chymisten, Laboranten, Branntweinbrennern, Juden, Schäfern, Doctoribus bullatis, alten Weibern, Segensprechern alles innerliche und äußerliche Kurieren, Urinbesehen und so weiter. Den Scharfrichtern besonders wird ihre früher erschlichene Konzession hierzu kassiert. Dagegen muß konstatiert werden, so peinlich das auch ist, daß vieler Scharfrichter überflüssige Söhne – die Fron vererbte sich auf den Erstgeborenen — Ärzte und Chirurgen wurden. Der Sohn Hennings I., des Scharfrichters von Hamburg, wurde zum Beispiel dort Medicinae Practicus und der Senat gestattete ihm ausdrücklich, auch »seine Geschicklichkeit in puncto artis chirurgiae von hiesigen Barbieren, Wundärzten und Badern unangefochten zu exerzieren«. Auch sonst gibt es viele Beispiele, daß Scharfrichter ihr Beil wegwarfen und statt dessen zum chirurgischen Messer griffen. In den Stadtprotokollen werden sie Schinderdoktor genannt.

Diese Verhältnisse wiederholten sich ungefähr in derselben Weise nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Nachbarländern. Am besten ist die Geschichte der Barbierchirurgen in England bekannt und durch Dokumente belegt; für Deutschland muß erst die Standesgeschichte der Chirurgen geschrieben werden, da das unver-

gleichliche Werk Gurlts »Die Geschichte der Chirurgie« diesem Abschnitt kein gesondertes Interesse zuwendet.

Eine Vorausschickung dieser Verhältnisse war zum Verständnisse der folgenden Gemälde notwendig, denn die Erwartung, künstlerische Darstellungen großer, blutiger Eingriffe zu finden, erfüllt sich — Gott sei Dank — nicht. Vor solchen Mißgriffen bewahrte das echt künstlerische Gefühl den Maler; außerdem hatte er und sein Publikum auch keine Gelegenheit, solche zu sehen; auch steht es fest, daß man im Bilde nur Bekanntes, Gewohntes gerne sieht und durch das Unerhörte, Ungesehene des Geschilderten die Freude am Kunstwerk selbst verliert. Mehr oder weniger künstlerische Darstellungen der großen Chirurgie finden wir in den ärztlichen Lehrbüchern der damaligen Zeit, so in Gersdorfs Feldbuch der Wundarznei der Chirurgie von della Croce und anderen. Was aber die Maler fesselte, das war das Leben und Treiben in den Baderstuben, die Ausübung der kleinen Chirurgie in den Budiken der Barbierchirurgen, wo es meist lustig zuging und Dinge passierten, die jedermann kannte und erlebte.

Diese Sittenschilderungen, Studien aus dem kleinbürgerlichen Leben waren aber vornehmlich in Holland zu finden, jener von monarchisch-aristokratischen Stürmen umfluteten Insel freier bürgerlicher Betätigung.

Bei dem Studium der antiken Medizin in ihren künstlerischen Erzeugnissen sind wir im wesentlichen auf Werke der Plastik angewiesen. Aus dem ganzen Charakter des Hellenenvolkes aber kann man schon a priori ihr großes Interesse für medizinische Dinge vermuten. Die breiten homerischen Schilderungen von Verwundungen und deren Heilungen durch Helden waren beliebte Sujets für bildnerische Darstellungen, von denen einige auf Keramiken und Reliefs sich erhalten haben. Daremberg hat bereits 1865 vier solche Vasenbilder in seinem Buche »La Médecine dans Homère« beschrieben. — Die Wundbehandlungskunst ist bei Homer beinahe ein Gemeingut der Helden und Schlachtenführer. Allen voran aber besaßen diese hohe Kenntnis des Asklepios Söhne Machaon und Podaleirios, von denen namentlich Machaon der bekanntere ist.

Als dieser selbst den dreischneidigen Pfeil in die rechte Schulter erhielt, fuhr ihn Nestor mit stampfenden Rossen zu den Schiffen, damit er den Feinden nicht in die Hände fiel:

»Denn ein heilender Mann ist wert wie viele zu achten,
Welcher die Pfeile ausschneidet, und auflegt lindernden Balsam.«
(Ilias 9, Vers 514.)



Berliner Antiquarium.
Fig. 197. Schale des Sosias, etwa 500 v. Chr.
Achilleus verbindet Patroklos.

Auch Patroklos war nicht nur der berühmte Held des Schwertes, sondern verstand sich auch auf das Messer:

Eurypylos zu Patroklos:
»Aber errette du mich, zum dunkelen Schiffe mich führend,
Schneid' aus dem Schenkel den Pfeil und rein mit laulichem Wasser
Spüle das schwärzliche Blut; auch lege mir lindernde Würz' auf,
Heilsame, welche du selbst von Achilleus, sagt man, gelernet,
Ihm, den Chairon gelehrt, der gerechteste aller Kentauren.«

Eine ähnliche Darstellung, wie sie übrigens bei Homer selbst nicht vorkommt, besitzt das Antiquarium des Berliner Museums in der

Schale des Sosias. Wir sehen auf der aus dem fünften Jahrhundert vor Christi Geburt stammenden Keramik zwei mit Achilleus und Patroklos bezeichnete Helden in voller Rüstung; der erste verbindet nun den Arm des Freundes und legt kunstgerechte Achtertouren mit einer weißen Binde um dessen Arm. Schon der früheste Beschreiber dieses Gräberfundes, der Herzog von Luynes (Annali dell'Istit. di corresp. archeol. II, 1830), konstatiert, daß Achill die zweiköpfige Binde verwendet und daß die Touren im modernen Sinne kunstgerecht liegen. Eine Verwundung selbst ist nicht zu sehen, und man könnte, da eine solche Szene auch bei Homer nicht vorkommt, an die eben zitierte Stelle denkend, vermuten, daß der Künstler die Unterweisung des Patroklos in der ärztlichen Kunst durch Achilleus habe darstellen wollen, wenn nicht die ganze Haltung des Patroklos doch für eine Verwundung spräche. Sein linker Fuß stemmt sich wie im Schmerze auf, der helmlose Kopf wendet sich ab, damit der Freund seinen Schmerzensausdruck nicht sieht; diesen letzten hat der Künstler durch die Sichtbarkeit der weißen Zähne angedeutet. Am Boden liegt der Pfeil, der offenbar eben erst der Wunde entrissen ist.

Befruchteten so die homerischen Schlachtgesänge das künstlerische Empfinden ihrer Zeit, so sehen wir, daß auch Jahrhunderte nachher noch der Trojanische Krieg und sein erweiterter Sagenstoff aktuelles Interesse hat und sozusagen Gemeingut der Gebildeten geworden ist. Zeugnisse finden wir auf unzähligen klassischen Kunstprodukten. Eine pompejanische Freske aus dem Triklinium eines Hauses bei den Stabianischen Thermen, jetzt im Nationalmuseum in Neapel, hat für uns ein besonderes Interesse, stellt sie doch offenbar eines der ältesten Kunstwerke größeren Stiles dar, auf dem ein operativer Eingriff veranschaulicht wird. Es sei daran erinnert, daß achtundneunzig Jahre nach dem Tode Vergils, des Dichters der Äneis, Pompeji zerstört wurde und durch dieses Naturereignis uns diese große Illustration zu den Vergilschen Versen erhalten wurde. Die Freske selbst (siehe Figur 198) stellt eine Szene aus den letzten Entscheidungskämpfen der Trojaner und Latiner dar. Äneas ist durch einen Pfeil von unbekannter Hand

in den Oberschenkel schwer verwundet und mit mühsam wechselndem Schritt ins Lager zurückgeführt.

»Schmerzvoll tobt er und ringt am gebrochenen Rohr,
Das Geschoß sich auszureißen, und er verlangt,
Daß mit dem Schwert die Wunde man aufschneide, und bis zum Innern
Ganz nachgrabe dem Pfeil und zurück ihn send' in die Feldschlacht.«

In dieser Situation erscheint nun der alte Arzt Japis, von dem Vergil nach homerischer Weise die einleitend bereits zitierten Verse



Fig. 198. Äneas und Japis. Pompejanische Freske.

sagt. Und nun steht da Äneas, auf die lange Lanze gestützt und auf Julus, den weinenden Sohn. Der alte Arzt, nach päonischer Art in ein hinten geschlossenes Gewand gekleidet, versucht vergeblich mit seiner heilenden Hand und Phöbus' gewaltigen Kräutern sein Glück:

Umsonst an dem spitzigen Pfeile
Rüttelt er oft und fasset mit kneipender Zange das Eisen.
(Prensat tenaci forcipe ferrum.)

In diesem hochdramatischen Moment, als ringsherum die Feinde schon im Vorgefühl eines Sieges das Lager hart bestürmen, erscheint dem Sohne und auch dem Arzte als Helferin Aphrodite; und diesen Moment hat der Künstler auf seinem Gemälde festgehalten. Die



Paris.

Fig. 199. Aderlaß. Aryballos Peytel.

helfende Mutter pflückte selbst vom Berge Ida das rettende Kraut Diktamnus, und gießt die Panacee in des Arztes Wundwasser. Das hilft! Die Blutung steht, die Schmerzen schwinden und das Geschoß gleitet zwanglos aus der Wunde. Geschah dies alles durch göttliche Kraft, so verleugnet sich jetzt in Japis nicht der alte Praktiker: »Waffen, gebt schnell Waffen dem Manne!« sind Japis' erste suggerierende Worte, was in unser modernes Deutsch übersetzt ungefähr so lautet: So, nun sind Sie wieder völlig arbeitsfähig!

Vergil hat in seinen Dichtungen solche Kenntnis in der Naturkunde und den Erkrankungen von Tier und Mensch bewiesen, daß manche ihn überhaupt unter die Dichterärzte zählen. Das rettende

Kraut, der kretische Diktamnus, war im Altertum hochberühmt. Die alten Ärzte hielten die würzigen Kräuter der Insel Kreta für besonders heilkräftig, und Galen erwähnt in seinem Buch de Antidotis, daß die römischen Kaiser auf dieser Insel Kräutersammler unterhielten, die sie und die römischen Apotheken versorgten. Dioskorides berichtet, man dürfe den roten Diptam nur unter die Fußsohlen legen, so zöge er die Spitzen der Pfeile heraus; besondere Heilkraft habe aber der in die Wunden getröpfelte Saft der Pflanze. Die Schriftsteller erwähnen ferner, daß selbst angeschossene Gemsen den Diptam fressen, zur Linderung und schneller Heilung ihrer Pfeilwunden*).

Unter den wenigen Vasenbildern, welche ihr Sujet dem ärztlichen Kreise entnehmen, gibt es eine kleine Gruppe, welche sich mit der Pflege Verwundeter beschäftigt (siehe »Plastik und Medizin« Seite 498). Wir erinnern hier noch einmal an die schöne Vase, die E. Pottier zuerst beschrieben hat. Da wir an anderer Stelle (siehe »Plastik und Medizin« Seite 493) das aufgerollte Vasenbild zeigten, so wollen wir hier nur die auch von Sudhoff beschriebene Vase abbilden. Ohne Zweifel handelt es sich um den Moment eines Aderlasses.

Bevor wir nun zur Schilderung und Wiedergabe der Vorgänge in den Badstuben kommen, müssen wir uns zunächst etwas mit den kleinen chirurgischen Eingriffen beschäftigen, die zu den regelmäßigen Funktionen der Barbierchirurgen innerhalb und außerhalb der Badstuben gehörten. Es setzte sich diese ganze kleinchirurgische Kunst zusammen aus der dreifachen Tätigkeit des Klistierens, Schröpfens und Aderlassens.

Es ist interessant, daß die Aderlaß- und Schröpfkunst als zwei Machtmittel der chirurgischen Kleinkunst alle Stürme und Regierungswechsel der Methoden und Meinungen überdauert haben. Die Medizingeschichte lehrt, daß diese Mittel zwar vorübergehend einmal etwas in Vergessenheit geraten konnten, um dann aber jedesmal wieder zu neuer Herrlichkeit zu erstehen.

*) Siehe J. C. W. Mößen, Sammlung von Bildnissen usw. Berlin 1771.

Das unpoetischste aller Instrumente und der unästhetischste aller Eingriffe, die posteriore Nachhilfe, hat, man sollte das kaum glauben, doch vielfach den Künstler als Sujet gereizt. Daß es hierbei weniger auf rein künstlerisches Wollen ankam, liegt auf der Hand, namentlich wenn man sieht, daß meist ältere französische Autoren den Eingriff illustrieren. Auf den uns bereits bekannten Bildern Jan Steens entschließt sich der Doktor offenbar unschwer zu dieser operativen Leistung. Der bekannte französische Sitten- und Kostümschilderer, Abraham Bosse, hat uns einen Kupferstich hinterlassen, auf dem er dem in damaliger Zeit wichtigsten Instrumente ein Denkmal setzt. Die Erfindung der Stempel-Klistierspritze verdanken wir dem berühmten arabischen Arzte Avicenna (starb 1037), und Gatenaria, Professor in Pavia, scheint sich um die Popularisierung dieses Instrumentes verdient gemacht zu haben. Er gibt in seinem Werke eine Abbildung desselben mit folgender Beschreibung: Haec est forma clysteris, quam non intelligunt multi et quam describit Avicenna usw. (Dieses ist die Form der Klistierspritze, welche die wenigsten kennen und welche Avicenna beschreibt.) Daß vorher statt der Klistierspritze der Einlauf in Knieellenbogenlage, die übrigens auch in unseren Tagen neu erfunden wurde, vorgenommen wurde, lehrt uns eine Miniatur des vierzehnten Jahrhunderts (siehe Figur 200).



Galen, Prachtkodex Dresden.
Fig. 200.
Knieellenbogenlage beim Einguß.

Aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert existieren obszöne Flugblätter, auf denen Weiber mit großen Brillen abgebildet sind, wie sie beim Scheine einer Stallaterne diesen Eingriff ausüben. Die Vorgeschichte des Klistieres selbst aber verläuft nach den alten Schriftstellern (Plinius) in die graue Vorzeit. Die Menschen lernten den Gebrauch der Sage nach von dem ägyptischen Weisheitsvogel, dem heiligen Ibis, von dem berichtet wird, daß er sich selbst klistierte. Der zweite kleinchirurgische Hand-

griff war das Schröpfen, welches meist blutig in den Baderstuben ausgeübt wurde.

Das Baderwesen nahm im mittelalterlichen Volksleben einen so breiten Raum ein, daß es beinahe selbstverständlich ist, daß diese



Fig. 201. Frauenbad mit Schropfszene. Von Hans Sebald Beham.

im Verhältnis zur Neuzeit weitverbreitete Volkssitte ihren malerischen Ausdruck gefunden hat, um so mehr, als dies Motiv den Maler durch die Wiedergabe nackter Körper reizen mußte. So sehen wir denn auch auf vielen Gemälden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts Badeszenen geschildert; und wenn wir der Wahrheitstreue dieser mit dem Pinsel geschriebenen Chroniken trauen dürfen, so

wurde trotz der Sittenverrohung jener Zeit der Anblick eines nackten Körpers als nichts Unmoralisches empfunden und entbehrte ganz des sinnlichen Reizes, der heutzutage in der Enthüllung liegt. »Ille quod obscoenas in aperto corpore partes viderat, in cursu qui fuit, haesit amor.« Diese klugen Verse Ovids (de rem. am. 429) haben dem Ästheten Montaigne schon die klassische Stütze gegeben für seine Auffassung, daß die alten Meister der Kunst als ein Rezept gegen die wollüstigen Begierden verordnen, den Körper, auf den die Begierden gehen, durchaus ganz und frei zu beschauen; um die Liebe zu mäßigen, braucht es weiter nichts, als den geliebten Gegenstand ohne Zwang zu sehen. Montaigne, Essays II, 12.

Auf Darstellungen von Kirmessen und öffentlichen Lustbarkeiten sehen wir in einer Ecke Männer und Frauen ein Bad nehmen in einem Bache oder in gemauerten Bassins, ohne daß Umstehende gaffen. In dieser Beziehung war jedenfalls die alte Zeit sittlicher. Neben diesen Bädern unter freiem Himmel, den Quell- und Wildbädern, finden wir nun aber auch eine ungemein verbreitete Verwendung der Warm- und Schwitzbäder. Wir sehen aus den Gemälden und vielen Holzschnitten und Kupfern*), wie sich das Leben in den Bädern unter freiem Himmel meist recht gemütlich und lustig gestaltete. Neben den Badenden steht meist ein Fiedelmann oder ein Bläser, und im Bade wird gegessen und getrunken. Am bekanntesten von diesen Darstellungen ist Dürers Holzschnitt »Das Männerbad«, welches für eine ganze Reihe ähnlicher Darstellungen maßgebend geworden ist. Vom medizinischen Standpunkt interessanter sind die zeitgenössischen Schilderungen der Badstuben. Aus diesen geht hervor, daß es im wesentlichen Schwitzbäder waren, die genommen wurden, keine Wannenbäder, und daß die großen Kachelöfen nur trockene Hitze lieferten; Dampfbäder wurden durch Übergießen der glühenden Steine mit Wasser erzielt. Diese Schwitzbäder galten als glänzendes Präservativmittel gegen den Aussatz und erreichten eine große Blüte, bis das massenhafte Auftreten der Lustseuche ihre

*) Siehe das gesamte Material bei Alfred Martin, Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen. Diederichs, Jena 1906.

Weiterentwicklung verhinderte. Durch die Kontagion und durch die Unzucht, die sich bald in diesen Badstuben entwickelte, wurden sie selbst bald zu den verrufensten Ansteckungszentren für die Syphilis. Schon frühzeitig wurde die Weiterverbreitung der Lustseuche durch die Bader erkannt. Schon 1496 verbot der Nürnberger Rat allen Badern bei einer Pön von zehn Gulden, die Eisen und Messer, die sie bei einem kranken Menschen benutzt hatten, in einer Badstube weiter zu verwenden. Hans Sebald Beham, der genialste und flotteste Miniaturist seiner Zeit und wohl der bedeutendste Schüler Albrecht Dürers, hat uns einige Badszenen hinterlassen, die zum Teil recht frei sind. Das bekannteste ist sein Frauenbad (siehe Figur 201). Neun Frauen, junge und alte, sitzen auf Holzbänken, im Hintergrunde sieht man den großen Kachelofen und am Boden stehen kleine Wasserkübel. Wir sehen nun auf dem Bilde, wie ein Bader eine Frau am Arme schröpft. Er benutzt dazu eine kleine spitze Lampe, die die Form einer alten römischen hat. Genau wie heutzutage wurde auch damals die Schwitzkur befördert durch das Schlagen der Haut mit Laubruten, dem Wedel, und wir sehen diesen Vorgang auf einer kleinen Radierung desselben Malers (siehe Figur 202) geschildert.

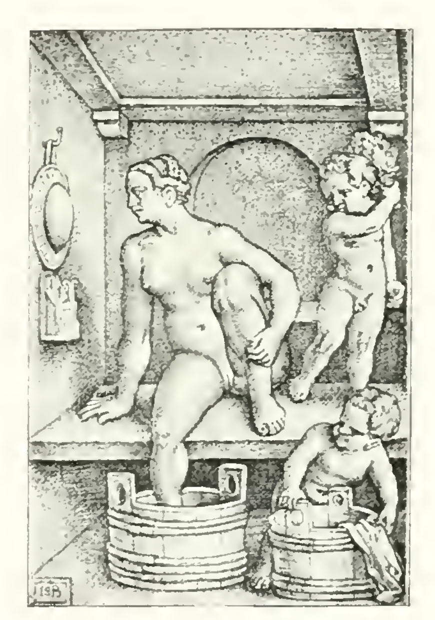


Fig. 202. Schwitzbad.
Von Hans Sebald Beham.

Ein ähnliches Bild, gewissermaßen eine mittelalterliche Badstube erster Klasse, malte uns ganz in Rubensscher Manier Cornelis Holstein (1651). Das Gemälde befindet sich in Kassel (siehe Figur 203).

Wir sehen auf demselben ein Durcheinander von badenden respektive schwitzenden Männern und Weibern, bedient von Badern. Einige sitzen und stehen auf einem von durchbrochener Holzbekleidung bedeckten Schwitzofen. Im Hintergrunde befindet sich der große Kachelofen. Den Frauen wird Pedikur gemacht, sie werden

frottiert und massiert. Dies farbenprächtige Gemälde ist eine vorzügliche Schilderung des damaligen Sittenlebens, da der Maler ohne jegliche Nebengedanken, rein von der Schönheit der malerischen Aufgabe gefesselt, diese Szenen dem Leben entnommen hat.

Das Schröpfen, ein zu allen Zeiten und bei allen Völkern beliebtes Volksmittel, welches zuerst durch Schröpfhörner, später durch Schröpfköpfe aus Glas oder Metall ausgeführt wurde, war natürlich nicht auf die Badstuben allein beschränkt, und schon frühzeitig erwuchsen den Badern in der Handhabung dieses Mittels weibliche Konkurrenten. Ein solches Schröpfweib führt uns das Gemälde des uns schon bekannten Quirin Brekelenkam in meisterhafter Weise vor. Wir sehen wieder einmal in ein holländisches Interieur und können wieder den Meister bewundern: die würdige Dame scheint Reißen zu haben und hat sich die »Kopster« kommen lassen. Die Schröpfköpfe liegen im warmen Wasser, das Licht steht erhöht auf dem Wärmebänkchen, so daß die Frau mit einer Handbewegung das Glas über die Kerze stülpen kann. Damit das Kleid nicht beschmutzt wird, hat die Frau vorsorglich ein Tuch über den Schoß gebreitet (siehe Figur 204).

In grotesker Karikierung behandelt Cornelis Dusart (1695) denselben Gegenstand. Zwei Weiber stehen einer Mitbürgerin bei. Die eine schröpft sie am Fuß, und wenn es nichts nützt, so hat die andere die Spritze in Bereitschaft; es sei außerdem noch ausdrücklich bemerkt, daß damals auch Weiber zur Ader ließen (siehe Figur 205)*).

Lernten die Menschen die Kunst des Klistierens vom heiligen Ibis, so stammt der Aderlaß vom — Nilpferd. Nach Plinius soll dies Tier, wenn es Kongestionen hat, sich selbst eine Ader am Bein öffnen; jedenfalls steht die Theorie des Aderlasses und seine Technik seit Hippokrates fest, der seine Hauptstellen, die Schnürbinde oberhalb des Einstiches und den Kompressivverband, beschreibt; und schon der Talmud empfiehlt Schonung nach demselben. Souveränes Heilmittel wurde er aber erst durch die Empfehlung der

*) Über die antike Schröpfkunst. Siehe Plastik und Medizin S. 125 ff. und 458 ff.



Hanfstaengl phot — *Kassel*

Fig. 203. Badstube. Von Cornelis van Holstein (1651).



Haag.

Fig. 204. Das Schröpfweib.
Von Quirin Brekelenkam.

Mönche, die ihn als Heilmittel gegen Krankheiten und als Schutzmittel in gesunden Tagen anordneten. Die Barbiere hatten von den Clerici die kleine Chirurgie gelernt und mußten als Gegendienste die Tonsur und den Aderlaß leisten. Da man den letzteren minuere

(sanguinem) nannte, so hießen die Barbiere auch Rasores et Minutores. Nach den Gesundheitsregeln der Schule von Salerno sollte



Fig. 205. Das Schröpfweib.
Von Cornelis Dusart (1695).

der Aderlaß nur an bestimmten Tagen vollzogen werden, und in jenen Tagen besaß beinahe jedes Bäuerlein seinen Aderlaßkalender. In einem Aderlaßbuch vom Jahre 1599 heißt es: »Es pflegte der

hocherleuchtete Mann Philippus Melanchton oft und vielmals seinen Zuhörern zu sagen: Wir Teutschen fressen und sauffen uns arm und krank in die Helle. Wenn man also toll und voll mit seltsamer Speise durch einander vermischt den Leib bis oben angefüllet, und auf den Morgen der Kopf schwer wird, Druckung umb die Brust und andere Zufälle sich zutragen, alsdann lasset man zur Ader und saufet wieder, daß 's kracht« (H. Peters, Der Arzt und die Heilkunst in der deutschen Vergangenheit). So flossen damals friedlich Hektoliter von Blut und auch über dieses selbst wurden Bestimmungen getroffen. Bei hoher Strafe durften in Holland Leute, die zur Ader ließen, keine Schweine halten, und in manchen Städten gab es bestimmte Aderlaßbrunnen (bloed-put), in die das Blut innerhalb vierundzwanzig Stunden gegossen werden mußte.

Schröpf- und Aderlaßszenen finden wir nun auch schon in der antiken Welt. Wir sahen, daß der Schröpfkopf in dem Maße ein wesentlicher Heilfaktor war in der Hand des Arztes, daß er an Stelle des heutigen Rasierbeckens das Wahrzeichen der antiken Chirurgen gewesen ist (siehe »Medizin und Plastik« Seite 458 ff.). Wir finden den Schröpfkopf auf Grabsteinen, ebenso wie den aufgeschlagenen Instrumentenkasten als allgemein verständliches Emblem. Hellenistische Badestädte zeigten auf dem Revers ihrer Münzen den Schröpfkopf (Seite 133 ff.), der sich allmählich unter Personifikation seines Wortinhaltes zum Heilgott Telesphorus als dem Gott des technischen Prinzipes in der Medizin entwickelte. Aderlaß und Schröpfkunst waren demnach schon im Altertume besonders volkstümlich chirurgische Maßnahmen*).

Diese chirurgischen Praktiken gehen durch das Mittelalter hindurch, und so bedarf es auch keines Kommentares, wenn wir beide kleinchirurgischen Eingriffe auf den Miniaturen der Salerner Codices wiederfinden.

Künstlerische Darstellungen des Aderlasses gibt es eine ganze Reihe. Ein oft gemalter Gegenstand, »Der Tod des Seneca«, gab

*) Siehe den Aryballos Peytel, Fig. 199.

dazu häufig Veranlassung. Die berühmteste dieser Darstellungen verdanken wir Peter Paul Rubens (siehe Figur 206). Der Philosoph,



Hanfstaengl phot. *München*

Fig. 206. Der Tod des Seneca (Aderlaß).
Von Peter Paul Rubens.

nach Cicero der größte römische Schriftsteller und zunächst Neros Lehrer und Günstling, fiel bei seinen Schülern in Ungnade, und des Kaisers Schergen brachten ihm die Todeserklärung. Nach

römischer Sitte suchte er denselben durch Öffnen der Adern herbeizuführen, aber seine bereits verkalkten Gefäße verhinderten eine rasche Verblutung, so daß der Greis sich für eine Beschleunigung der Prozedur sorgte; er stieg in einen Kessel mit heißem Wasser.



Louvre, Paris.

Fig. 207. Antike Plastik (Marmor).

Und der große Mann, der ein Buch geschrieben hatte über die Seelenruhe, verleugnete in letzter Stunde seine Lebensauffassung nicht. Verblutend diktiert er seinem Schüler die Visionen des langsamen Todes. Diesen Beweis menschlicher Größe haben viele Maler zum Vorwurf genommen. So steht ein Gemälde dieses Inhaltes im Berliner Magazin, ein Kolossalgemälde im Empfangszimmer des Madrider Schlosses, aber das berühmteste ist das erwähnte von Rubens. Der Arzt hält noch in der Hand das Messer, mit dem

er eben nach Anlage einer Schnürbinde eine Armvene geöffnet hat, und das Blut spritzt ins Becken. Interessant ist nun, daß Rubens als Modell sowohl der ganzen Stellung als auch namentlich der starken Gefäßentwicklung eine klassische Plastik (jetzt im Louvre) benutzt hat (siehe Figur 207).

Abraham Bossé (1610 bis 1678) hat in der bereits erwähnten Kupferfolge an Sittenschilderungen uns auch eine Schilderung eines



Fig. 208. Aderlaß. Von Abraham Bossé.

Aderlasses hinterlassen. Der elegante Doktor legt gerade der vornehmen Dame die Schnürbinde an und sein Assistent ist mit den Instrumenten beschäftigt. Alles auf dem Bilde ist schwülstig und frisiert und namentlich auch die Verse, welche die schon oft »gelassene« Dame hersagt:

»Que la phlébotomie espure les esprits
Et descharge le sang de grande pourriture,
O Dieux la douce main l'agréable picqure!
Le souvenire m'en faict revenir le subriz.«

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß die Barbierstuben auswärts kenntlich waren durch Heraushängen des

Barbierstockes und der Schüsseln, und sicher war auch das Schild bemalt mit bezüglichen Gegenständen — Aderlaßbinden, Schröpfköpfen, Blutegeln —, wie dies vielfach auch noch im Orient, in Spanien und anderen Ländern Sitte ist.

Sieht man nun einmal hinein in die Buden, in denen die kleine Chirurgie betrieben wurde, so bekommt man in seinem antiseptisch geschulten Gewissen einen großen Schreck. Nicht nur, daß jede Andeutung von irgendwelchen hygienischen Einrichtungen fehlt, wir vermissen auch, doppelt in einem Lande wie Holland, jede Spur von Sauberkeit und Ordnung. Die Übereinstimmung der verschiedenen Maler ist in diesem Punkte zu groß, als daß man an eine Übertreibung derselben denken könnte. Es wiederholt sich mit geringen Änderungen stets dasselbe Bild: im Vordergrunde der Budiken wird vom Meister operiert, hinten rasiert der Geselle oder bereitet Pflaster und Medikamente zu. Um diese Mittelpunkte herum kreist ein Tohuwabohu von Salbentöpfen, Instrumenten, irdenen und gläsernen Behältern aller Art, Besen, Totenköpfen, Gitarren, Öfen, Trinkkrügen, Glühtöpfen für die Kauterisation, Rasier- und Waschbecken. An den Wänden hängen rahmenlose Bilder mit Fratzen oder obszönen Darstellungen. Daneben ödet sich eine Eule auf ihrer Stange, die so angebracht ist, daß der Vogel der Nacht die Töpfe mit Salbe und Mundwasser beschmutzen muß.

Fehlt die Eule, so finden wir Hunde in dem Raum oder sogar Affen, und von den Decken hängen regelmäßig getrocknete Fische oder ausgestopfte seltene Tiere. Diesem Chaos angemessen sehen die Barbierchirurgen aus. Die Galgengesichter stecken in phantastischen Kopfbekleidungen und ihr Anzug ist so auffallend wie abgetragen. Die Meisterschaft in der Darstellung solcher Interieurs besitzt unstreitig Adriaen Brouwer; die Unordnung der Teniersschen Stuben macht oft den Eindruck des Gekünstelten; es wiederholen sich dabei die einzelnen Modellgegenstände, Gefäße, Kupferschalen und Öfen immer wieder. — Die Operationen selbst haben als solche nur geringeres Interesse. Es kommen fast ausschließlich nur solche Eingriffe zur Darstellung, die der Volkschirurgie angehören.



Prado, Madrid

Fig. 209. Kopfoperation. Von D. Teniers dem Jüngeren.

Im wesentlichsten handelt es sich dabei um kleine Eingriffe, welche alle den Zweck hatten, auf Schmerzen und Beschwerden dunkler Herkunft ableitend zu wirken, oder um im Körper eine Änderung des Säftelaufes zu veranlassen. Das sind alles Mittel und Mittelchen, die in der Alten Welt in der einen oder der anderen Form seit Menschengedenken beliebt waren. Manchmal kann man auf den Gemälden nicht recht unterscheiden, welches Kauterium speziell angewandt wird. Die Mienen der gepeinigten Kranken und das verschmitzte Lächeln der Operateure bilden den Kern der beliebten Darstellung. In gesunden Tagen liebt man es, überstandene Gefahr, erlittene Qual vor Augen zu haben. Oftmals wenn die Abnahme eines Verbandes oder eines Salbenpflasters lebenswahr geschildert wurde, handelte es sich um die Abnahme eines Moxenpflasters. Ganz besonders bei Podagra war um die Zeit, in der die meisten dieser Bilder ihre Geburtsstunde erlebten (also im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts), die Moxenbrennung beliebt. — Dieses uralte orientalische Mittel wird mit dem Namen »Moxe« übrigens zuerst von Buschof (Het podagra) 1674 erwähnt. Fast wie Brenneisen oder Feuer wirkten die Korrosivpflaster, mit denen man Warzen, allerlei Gewächse, Muttermäler wegätzte.

Auf einigen Bildern glauben wir die Anlegung eines Haarseils zu erleben. Die Geschichte des Setaceum reicht wenigstens in seiner Anwendung bei Menschen bis zu den Salerner Chirurgen Roger und Roland. Guy de Chauliac empfiehlt es bei Augenkrankheiten an den Schultern und am Nacken. Zur Applizierung eines solchen Haarseils benutzte man eine Haarseilzange (Tenaculum) und stach eine rotglühende Nadel durch diese. Dann zog man ein Haarseil aus Rohseide oder Baumwolle hindurch.

Eine breite Anwendung und häufige Schilderung erfährt die sogenannte »Fontanelle«. Lorenz Heister gibt als Orte, wo man selbige macht, an: auf dem Kopfe, hinten im Nacken, auf den Armen am Ende des Musculus deltoides, am Fuße, entweder an der Innenseite des Oberschenkels oder unter den Waden, »weil die Natur am

öftesten von selbst hier Geschwüre zu erregen pflege. Denn die Medici haben die Natur in diesem Stücke nachahmen wollen.«



Berlin, Kaiserin-Friedrich-Haus.

Fig. 210. Kopfoperation.
Von Franz van Mieris.

Es gibt mehrere Manieren Fontanellen zu setzen; im wesentlichen laufen sie aber darauf hinaus, eine Inzision zu machen und

eine Erbse in die Hauttasche einzulegen. Es wird dann am Morgen und am Abend das Pflaster entfernt und ein neues aufgelegt. Ist das Leiden geheilt, so läßt man die Fontanelle wieder sich schließen. »Hört aber eine Fontanelle auf zu fließen und wird am Rande blau und schwarz, so zeigt das den Tod an. Derohalben soll man bei Zeiten Medikamente einlegen, welche die Feuchtigkeit wieder herbeiziehen; statt der Erbse eine Kugel aus Violwurzel oder vom Helleborus oder vom spanischen Fliegenpflaster.«

Es mag bei Betrachtung der folgenden Bilder nun dem Scharfblick des Einzelnen überlassen bleiben, statt der bisherigen Allgemeindiagnose die speziellere dem Bilde als Titel zu geben.

Es kam dem Maler aber weniger darauf an, irgend einen operativen Eingriff subtil zu schildern, sondern das Problem, welches er lösen wollte, war der Kontrast in den Gesichtern des jammernden Patienten und des stoischen, gleichmütigen Operateurs. Am meisten kommt das bei den Kopfoperationen zum Ausdruck, wo die beiden Köpfe mit dem verschiedenen Ausdruck dicht nebeneinander placiert sind, so zum Beispiel auf dem Teniersschen Gemälde im Prado (siehe Figur 209). Der Patient sitzt auf einem Bänkchen in der Stube des Dorfchirurgen. Das Meublement in dieser ist sehr einfach. Auf keinem der Gemälde bemerken wir ein Bett, Beweis dafür, daß die geschilderten Räume ausschließlich dem Beruf dienten. Die Stühle sind meistenteils Fässer, aus denen ein Stück herausgeschnitten ist. Der Patient schneidet jedesmal eine scheußliche Grimasse, aber offenbar hat er dazu auch Berechtigung, da die Öffnung des Abszesses weh tut. Es lindert auch kaum die Pein, daß das Eheweib sich für den Eingriff sehr lebhaft interessiert. Ähnliche Verhältnisse sehen wir auf dem Bilde von Franz Mieris im Kaiserin-Friedrich-Haus, von dem auch ein Schabekunstblatt existiert. Ein altes Männchen der besseren Bürgerklasse ist zu einem Chirurgen gekommen, um sich eine kleine Operation am Kopf machen zu lassen. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Stirnaderlaß, der besonders beliebt war bei allerlei hartnäckigen Hauptkrankheiten: Schwindel, Melancholie, Raserei und dauerndem Kopfschmerz; die akademischen Chirurgen



Mannheim.

Fig. 211. Kopfoperation.
Von Malo?

zogen in solchen schweren Fällen den Aderlaß an der Vena jugularis vor (siehe Lorenz Heister, Chirurgie). Der Chirurg hat sein Besteck auf das Fenstersims gelegt und macht gerade dem Alten den Einstich. Der Patient kneift vor Schmerz die Hand zusammen. Im

Hintergrunde reinigt eine sauber angezogene Dienerin die gebrauchten Gerätschaften (siehe Figur 210).

Ein ganz ähnliches Sujet sehen wir in der Galerie zu Mannheim. Die gleiche Komposition, der Chirurg in Kleidung und Haltung



Frankfurt.

Fig. 212. Rückenoperation.
Von Adriaen Brouwer.

derselbe, nur daß hier auffallenderweise eine Frau operiert wird. Der angebliche Maler, der sich offenbar an das Gemälde von Mieris angelehnt hat, heißt Malo (siehe Figur 211).

Berühmte Pendants einer Operation am Rücken und einer am Arm besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt (siehe Figur 212

und 213). Auf beiden Gemälden erreicht der Meister durch einfachste Mittel die höchste Wirkung. Ob es bei dem Eingriff am Arm sich um Fontanellsetzen und bei der Rückenoperation um eine Haarseiloperation handelt, oder um »Flicken« nach einer



Wien.

Fig. 213. Operation am Arm.
Von Adriaen Brouwer.

lustigen Rauferei und Schlägerei, ist im Grunde ja ganz gleichgültig; aber die auf vielen Gemälden immer wiederkehrende Operationsstelle, die spitze Haltung der Finger und das daneben liegende Werkzeug spricht für einen derartigen Eingriff um so mehr, als die Schultergegend die Prädilektionsstelle für die ableitende Wirkung

dieser revulsionierenden Mittel war. Ich weiß nicht, ist der Operierte glänzender charakterisiert oder der die knifflliche Operation



Paris.

Fig. 214. Rückenoperation.
Von Adriaen Brouwer.

ausübende und den Mund zusammenpressende Bader. Die Pose des Bildes hat Schule gemacht; wir finden diese Gruppe in beinahe derselben Komposition auf manchen anderen Gemälden aus dieser Schule.

Auf einem angeblich von Brouwer flüchtig hingeworfenen Bilde

der Galerie Schwerin sehen wir das Glüheisen in Tätigkeit treten. Dasselbe wird von einem bebrillten alten Weibe im Ofen geglüht. Eine ähnliche Darstellung ist mir noch aus einer Privatgalerie bekannt,



Eigene Sammlung.

Fig. 215. Rückenoperation.
Von Adriaen Brouwer.

wo auf einem der italienischen Schule angehörenden Bilde ein alter Arzt in den Arm einer Patientin ein Glüheisen versenkt.

Die Kauterisation teils vermittels der Glüheisen, teils durch Ätzmittel behandelt Abul-Kasim in seiner Chirurgie in 56 Kapiteln. Die Bewertung dieses heroischen Mittels durch die arabische Schule sicherte ihm seine Bedeutung auch als Ableitungsmittel Jahrhunderte hindurch. So finden wir natürlich auch in Salerno, welches

die arabischen Schriften zum Teil durch die Arbeiten des Constantinus Africanus kennen lernte, die ausgedehnteste Anwendung der Kauterisation. Die ersten Chirurgen aus der Schule von Salerno, Rogerio und namentlich sein Schüler Roland von Parma, der in Bologna tätig war, verwandten das Glüheisen beinahe als Panacee.



Holländischer Meister (Adriaen Backer) *Dr. Kaufmann, Hannover.*

Fig. 216. Setaceumoperation.

In dem mit vielen Miniaturen geschmückten Kodex 1382 der Bibl. Casanatense, der die Chirurgie des Roland enthält, erscheint uns auf dem Titelbilde Hippokrates in seiner Fabrica, der Discipulus glüht in der Fornax die Eisen und in der unteren Reihe sehen wir die Anwendung derselben bei Epilepsie, Kopfschwere und Kummer, Hernien und Zahnschmerz (siehe Figur 191). Die Umrandung der Miniaturen erinnert etwas an den berühmten illustrierten Kommentar des Apollonius von Kitium zu des Hippokrates' Schrift (siehe Herm. Schöne's Ausgabe, Leipzig 1896).

Im Louvre hängt noch ein Brouwersches Gemälde, bei welchem der Mittelpunkt das schmerzlich verzerrte Gesicht des Operierten bildet. Alles andere ist in Dunkel gehüllt; nur bei näherem Betrachten erscheint ein Arzt hinter dem an einen Stuhl Angebundenen.

Dasselbe Bild wie das Louvregemälde, nur ganz vom Profil aus gesehen, zeigt Figur 215; daß es auch hier dem Meister in erster Linie darauf ankam, nur die schmerzverzerrten Züge zu zeigen, beweist der Umstand, daß auch hier die Operation angedeutet und nur das Gesicht bis ins Kleinste ausgeführt ist.

Solche Gesichtsverzerrungen zu schildern liebte Meister Brueghel, und mit Recht schmückt sein Werk*) der famose und seltene Kupferstich des gähnenden Bauern.

Im Gegensatz hierzu steht ein holländisches Gemälde, welches dem Kollegen Kaufmann in Hannover gehört. Hier sehen wir alles gleichmäßig beobachtet und geschildert. Der Patient hat die linke Schulter entblößt und der Doktor ist offenbar im Begriffe, dem an Neuralgie oder Gesichtslähmung Leidenden an der Schulter eine Fontanelle zu setzen (siehe Figur 216).

STEINE

Als ein charakteristisches Zeichen für die wirtschaftliche Entwicklung und die praktische Auffassung der Chirurgie des Mittelalters darf es gelten, daß die wenigen Operationen, welche, wenn man so sagen darf, populäre Bedeutung hatten, handwerklich von spezialistischen Empirikern betrieben wurden. Vor der Ausübung dieser Sondereingriffe hatten die gelehrten Mediziner und Universitätschirurgen dieselbe Scheu, wie eine solche schon von Hippokrates in seinem bekannten Eide bekundet wird. Offenbar leisteten, und dies »mit Gottes Hilfe«, die fahrenden Spezialisten, die Okulisten, Bruch- und Steinschnittärzte in ihrem ererbten Metier mehr als die Gelehrten der

*) Les Estampes de Peter Bruegel l'ancien par René van Bastelaer, Bruxelles.

medizinischen Fakultät. Neben dem Aderlaß und den chirurgischen sonstigen kleinen Bedürfnissen des täglichen Lebens hat demzufolge der Starstich und der Steinschnitt auch in dem Kulturleben der Völker sinnfällige Spuren hinterlassen. Wir haben früher zeigen können, wie die Realisten der Malkunst, die holländischen und die flandrischen Meister mit breitem Behagen das Tun und Treiben der Baderchirurgen und ärztlichen Scharlatane geschildert haben. Wir erinnern an Rembrandts mehrfache Gemälde und Zeichnungen, der unter der Maske der Engelsheilung des blinden Tobias Staroperationen malte. In folgendem wollen wir, da die Nierenchirurgie, einer der jüngsten Triebe der modernen Chirurgie, leider als Parvenü noch kein historisches Interesse beanspruchen kann, uns mit der Kunsthistorie des Blasensteins befassen. Wohl das älteste und gleichzeitig künstlerisch bedeutendste plastische Denkmal finden wir an Tilmann Riemenschneider's Grabmal Kaiser Heinrichs II. im Bamberger Dom. Eine photographische Reproduktion der Szene bringt Seite 47 der »Karikatur und Satire in der Medizin«. Durch gütiges Entgegenkommen und Verständnis des Bamberger Domkapitels konnte ein künstlerisch ausgeführter Abguß der mediko-historischen Sammlung des Kaiserin-Friedrich-Hauses zugeführt werden. Wir sehen auf dieser Skulptur, wie der Kaiser, naiverweise mit der deutschen Kaiserkrone auf dem Kopfe, nackt — das Hemd war damals noch nicht erfunden — in seinem Bette liegt, neben ihm ein Benediktinermönch, der in der Rechten das große Steinmesser, in der Linken den eben entfernten mächtigen Blasenstein hält, den er dem hohen Patienten in die Hand gibt. Die edlen Züge des Kaisers und die gespreizten Zehen verraten die ausgestandenen Schmerzen. Zur Seite sitzt, leidvoll nachsinnend, eine wundervoll gearbeitete und geistreich konzipierte Figur: die vergeblich auf Hilfe sinnende Medizin. In majorem gloriam Dei verrichtete dies Wunder der heilige Benedikt um das Jahr 1000 herum. Um dieselbe Zeit ungefähr, als der süddeutsche Plastiker für den Bamberger Dom das Grabmal dieses deutschen Kaisers meißelte, wollte der Frankenkönig Ludwig XI. sich von Germain Collot von seinem Blasenstein befreien lassen. Vorsichtig,

wie er war, ließ er sich auf dem Séverin-Kirchhof im Januar 1474 die Sache zunächst an einem anderen Patienten, angeblich einem zum Tode verurteilten Verbrecher, einmal vormachen. Diese dramatische Szene hat Rivoulon so historisch treu, wie er das nach vierhundert Jahren einigermaßen konnte, der Vergessenheit entrissen. Man findet dies Bild auf Seite 51 der genannten Arbeit. In Parenthese muß allerdings hierzu erwähnt werden, daß der historisch beglaubigte älteste Vertreter der berühmten Lithotomistenfamilie, der Familie Collot, der Arzt Laurent Collot war, der den Marianischen Apparatus magnus von seinem römischen Freunde Octavian de Ville gelernt hatte; zufälligerweise war es wieder ein Heinrich II., aber von Frankreich, der diesen Operateur veranlaßte, sich in Paris als königlicher Leibchirurg dauernd niederzulassen. Diese Würde vererbte sich auf dessen Söhne; von ihnen erzählt der berühmte Ambroise Paré, daß sie ihm ihre ausgeschnittenen Steine für seine Sammlung geschenkt hätten. Von da an war das Geheimnis, das zeitweilig wie das italienische Verfahren der Nasenplastik nur auf zwei Augen geruht hatte, in allen Händen. Auf den Marktschreizetteln der fahrenden Ärzte des sechzehnten Jahrhunderts finden wir meist vornean schon, daß sie sich rühmen, den Stein zu schneiden »mit Gottes Hilfe«. Will man eine richtige Vorstellung haben von der gediegenen Kenntnis und dem großen urologischen Können eines solchen nichtakademischen, sondern zünftigen Steinschneiders, so lese man das Kunstbuch des Georg Bartisch, »derinnen ist der gantze gründliche vollkommene rechte gewisse bericht und erweisung vnnd Lehr des Hartenn Reißenden Schmerz hafftigenn Peinlichen Blasenn Steines«. Es ist das derselbe Meister, der den berühmten »Augendienst« geschrieben und dessen 1575 vollendetes Steinschnittbuch nur im Manuskript existierte, bis der Berliner Arzt Dr. Mankiewicz verdienstvollerweise es 1905 im Druck erscheinen ließ. In diesem sind auch die vom Meister selbst künstlerisch ausgeführten Instrumente und Operationsszenen wiedergegeben. Als letzte Ausläufer solch reisender Spezialisten aus dem Laienstande finden wir auch in schwarzer und Schwarz-Weiß-Kunst mehrfach verewigt den Frère Jacques genannten

Steinschneider Jacques Boilieu am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Paris, der zuerst den später von dem Holländer Rau vervollkommneten seitlichen Schnitt auf dem gefurchten Katheter ausgeführt hatte. Beinahe weitere hundert Jahre später machte sich ein anderer Frère Cosme sowohl durch das Lithotome-Caché als auch durch die kombinierte Sectio alta bekannt. Die Stiche dieser beiden im Mönchsgewand wohl mehr zu Reklamezwecken porträtierten Steinschnittkünstler machen durch das Kontradiktorische ihrer Darstellung einen gewissen Eindruck. Sie stehen da im geistlichen Gewande mit dem großen Steinmesser in der Hand. Um diese Zeit herum hatte die akademische Chirurgie in allen Ländern ihren mehr doktrinären und konservativen Charakter aufgegeben und war ihr durch die Aufnahme der Baderchirurgen und der Empiriker früher oder später frisches Blut zugeführt worden. Auf einem Amsterdamer großen Gemälde, von Meister Quinckard 1737 gemalt, sehen wir die Vertreter der Chirurgengilde versammelt; ihnen hält Abraham Titsingh, ein chirurgischer Selfmademan und zuletzt holländischer Staatssteinschneider, einen Vortrag über diese hohe Kunst, unter Demonstrationen einer großen Reihe operierter Steine und angewandter Instrumente (siehe Figur 59).

Alle spitzfindige Kunst der Lithotomisten und alle Zweifel und Bedenken wegen Peritoneum und Blutung vermied mit einem kühnen Griff ein junger Holländer. Gequält von furchtbaren Schmerzen, nahm er ein Messer, stieß sich dasselbe in die Blase und holte sich eigenhändig den großen Stein heraus. Und dabei hatte der Mann, der sich selber blutig kurierte, den ominösen Namen »Doot«. Aber er machte seinem Namen keine Ehre.

Das Nürnberger Germanische Museum bewahrt unter seinen Kupferstichen die Abbildung eines Messers, daneben ist ein Stein liniiert, und in seiner Lichtung stehen einige Verse, die ungefähr so lauten: Anno 1651 aus Pein und Not hat Jan de Doot Courage gehabt und nicht gezuckt mit einem schmerzvollen Stich durch seinen Leib mit Gottes Segen den Stein durch einen Schnitt aus seinem Leib geholt, im vierten Monat am fünften Tag. Diese Abbildung ist nur ein Ausschnitt aus einem fliegenden Blatt, welches

gewissermaßen diese historisch beglaubigte Selbstoperation notifiziert; in Leiden hängt jetzt in Boerhaves Laboratorium das Porträt dieses Jan de Doot, welches Professor Tendeloo zum Zwecke dieser Publi-



Fig. 217.
Jan de Doot mit dem von ihm selbst sich 1651 exstirpierten Blasenstein.

kation so liebenswürdig war, für mich photographieren zu lassen. Wir sehen den Holländer mit dem Messer in der einen Hand und den selbstexzerpierten gänseeigroßen Stein in der anderen abgebildet. Die Urkunde, das Messer und den Stein in einer Metallkapsel habe ich mit photographieren lassen. Es sei noch bemerkt, daß alle diese

Doot-Originalien von Professor van Leersum auf der Ausstellung zur Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk in Berlin 1906 ausgestellt waren (siehe Figur 217).

Es bedarf keines erneuten Beweises und jedem Gebildeten ist die Tatsache bekannt und geläufig, daß in den vergangenen Jahrhunderten vor allem die Hand der römischen Kirche das Kulturleben am Zügel hatte. Wenn einerseits der Klerus der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Medizin überall den Hemmschuh anlegte und leider da am meisten, wo es bergauf gehen sollte zu der lichteren Höhe voraussetzungsloser Kritik, so darf anderseits nicht vergessen werden, daß die Kirche in der Verherrlichung ihres Kultus die Auftraggeberin für die schönsten Kunstwerke war und daß sie dadurch die darstellende Kunst mit ihren reichen Mitteln förderte. In diesen religiösen Kunstmakrokosmus hinein fügt sich als seltsame Mischung einer religiös-medizinischen Beziehung die Sammlung Nürnberger Totenzettel, die wir in folgendem besprechen wollen.

Unter den fliegenden Blättern und Einblattdrucken mit Bezug auf Medizin, deren Sammlung ich mir seit Jahren angelegen sein lasse, befanden sich vier mit einem ziemlich gleichlautenden Inhalt. Zu diesen kam ein fünfter, den die Direktion des Nürnberger Germanischen Museums so gütig war, mir zur Publikation zu überlassen. Das Gemeinsame dieser einen Zeitraum von beinahe hundert Jahren umfassenden Blätter (vom Jahre 1646 bis zum Jahre 1732) ist, daß auf ihnen Blasensteine in Kupferstichen und natürlicher Größe abkonterfeit sind, welche meist durch Sektion (in einem Falle durch eine Operation) gewonnen wurden. Ein zweites wichtiges Moment ist, daß alle diese Blätter aus Nürnberg und meist von Predigern stammen, und drittens als besonderes Charakteristikum, daß das Steinleiden in poetischer Form zu überschwenglichen religiösen Betrachtungen benutzt wurde. Soweit ich dies konstatieren konnte, ist von diesen Blättern nur das älteste von Hermann Peters in seiner Monographie »Der Arzt und die Heilkunst« bisher bekanntgemacht, ohne aber daß diese Wiedergabe im Text eine Erklärung findet. Wir dürfen wohl mit Sicherheit annehmen, daß es sich bei der

Ausgabe solcher Totenzettel um eine süddeutsche Sitte gehandelt haben mag, und daß ein glücklicher Zufall mir diese wenigen in die Hände gespielt hat, während manche andere verloren gegangen sein mögen.



Fig. 218.

Auf dem ersten Blatte (siehe Figur 218), von dem auch das Germanische Museum ein Exemplar besitzt, sehen wir einen Riesenblasenstein abgebildet von 9 cm Länge und 7 bzw. 5 cm Breite, so daß man bei gutem Willen eine Herzform herausfinden kann. Zu diesem Steinherz, das der Prediger bei St. Sebald, Johannes Saubertus, zu Lebzeiten bei sich trug, schrieb sein Kollege Johann Michael Dillherz 1646 das beigefügte Gedicht.

In nahen Bezug zu diesem frühesten medizinisch-poetischen Totenzettel wollen wir gleich den spätesten bringen, weil er ebenfalls einen Kultusbeamten der St. Lorenzkirche betrifft und der Diakon der Kirche, Alberti, die poetische Grabschrift dazu gemacht hat. Dieses Doppelblatt, von welchem die rechte Hälfte die Abbildung von neun Blasen-, Gallen- und Nierensteinen ausfüllt, zeigt auf der ersten Seite gewissermaßen den wissenschaftlichen Sektionsbericht*).

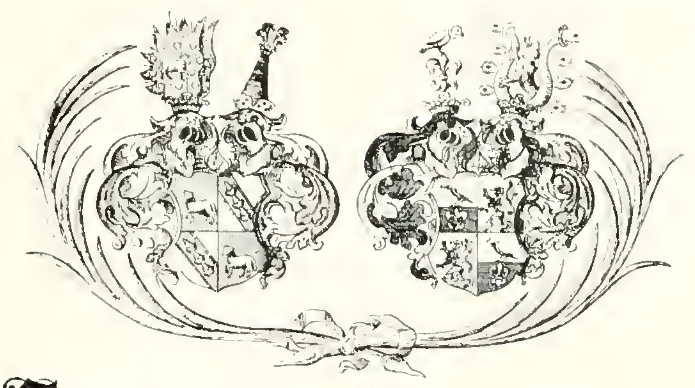
Dieser Steinbefund erpreßte auf Begehren sämtlicher hinterlassener Erben zu letzten Ehren und gutem Angedenken seinem gewesenen Beichtvater, dem Diakon derselben Kirche Augustus Alberti folgendes Poem, welches auf der Rückseite steht:

Grabschrift des Seeligen Herrn Cantoris Freunds.
Es sang Herr Cantor Freund recht als ein Virtuos
nach netter Kunst-Manier furtrefflich seine Psalmen;
Trug aber in der Gall der Nieren und im Schos
ein grausams Dornen Weh, jetzt trägt Er Freuden Palmen:
Der Glaube war sein Sieg, sein Heyl die Lebens Cron,
singt nach viel Angst Geschrei nun stets den Jubel Ton.

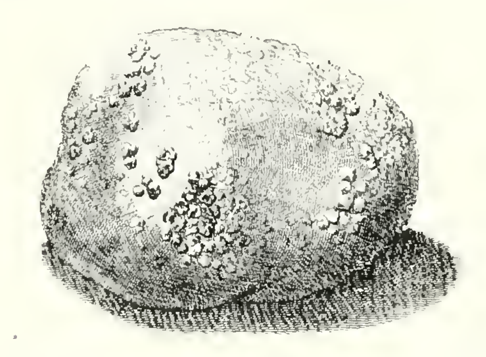
Diesen Drucken reiht sich an das Doppelblatt mit dem Riesenblasenstein, der, $29\frac{1}{2}$ Lot schwer, am 13. Juni 1727 »von Tot. Tit. Frauen Maria Anna Löffelhölzin von Colberg auf Steinach usw. geborener Paumgärtnerin von Holenstein sel. Andenkens nach ihrem gottseligen Abschied zu jedermanns Verwunderung geschnitten und darauf als ein des Mitleidens würdigstes Denkmal hier in seiner Größ und Schwere vorgestellt, ins Kupfer gebracht worden« (siehe Figur 219). 42 : 25 cm groß.

Den Kopf des Blattes nehmen die von Palmenblättern eingefaßten Wappen der Dame ein. Die andere Seite trägt an der Spitze einen Holzschnitt — der Blasenstein ist ein Kupferstich — mit der Allegorie der schmerzgequälten Dulderin auf der einen Seite, die auf der andern Seite mit der Krone belohnt wird; in der Mitte die Auferstehung mit der Überschrift »revocat sublimior aura«. Das

*) Abbildung in der Berliner klinischen Wochenschrift 1908 Nr. 5: Holländer, Der Blasenstein in mediko-historischer Beziehung, Fig. 3a und 3b.



Sollte nichts von meinem Weh, nichts von meinem Jammer zeigen?
wird doch dieser schwere Stein meine Schmerzen nie verschweigen!



An. 1727. den 13. Junii ist dieser ausserordentlich-grosse und schmerzliche Stein/der 29½. Loth hält/von Tot. Tit. Frauen Anna Maria Löffelhölzin von Colberg auf Steinach rc. gebohrner Baumgärtnerin von Holenstein, seel. Andenkens/ nach Ihrem Gottseligen Abschied, zu jedermanns Verwunderung geschnitten, und darauf als ein des Mitleidens würdigstes Denkmal, hier in seiner Größ und Schwere vorgestellt, ins Kupfer gebracht worden.

Nürnberg, gedruckt bey Lorenz Bieling.

Fig. 219.

darunterstehende mit Riesenlettern gedruckte Gedicht hat des hohen Trauerhauses untertänig verbundenster Diener M. Christoph Bezzel

P. L. C. Past. Peringersd. einer edlen Streiterin Jesu Christi mitleidigst verehrt, um dieselbe in der Gemeinde der Rechtgläubigen erbaulich zu verewigen:

Hier Leser! siehest du den seltnen Jammer-Stein,
den Frau von Löffelholz in Lamms-Gedult getragen.
bey so gehäuffter Last und unerhörter Pein
muss Mara Sorgen-voll mit jenen Frommen fragen:
Wer wälzt den Stein hinweg? wer nimmt die Last mir ab?
zeigt sich kein Holen-Stein! mich wieder zu erholen?
wird Stein-Ach! mir zu theil? und bleibt mir bis ins Grab
ein Stein mit Weh und Ach zu schleppen anbefohlen?
Ach ja GOtt legt die Last mir selbst zum besten auf!
muss jener Sisyphus sich sonder Ruhe quälen?
so krönet die Geduld das End von meinem Lauf
der Grabstein lässt mirs nicht an voller Hülffe fehlen.
Im Tod fühl ich die Last in lauter Lust verkehrt;
mein Stein bringt Jacobs-Trost: ich seh die Himmels-Leiter!
bey Salems Tempel-Bau wo man kein Ach mehr hört
bin Ich ein neuer Stein! Nur nach! gekrönte Streiter!

Bei dem Worte Holenstein wird in der Anmerkung gesagt:

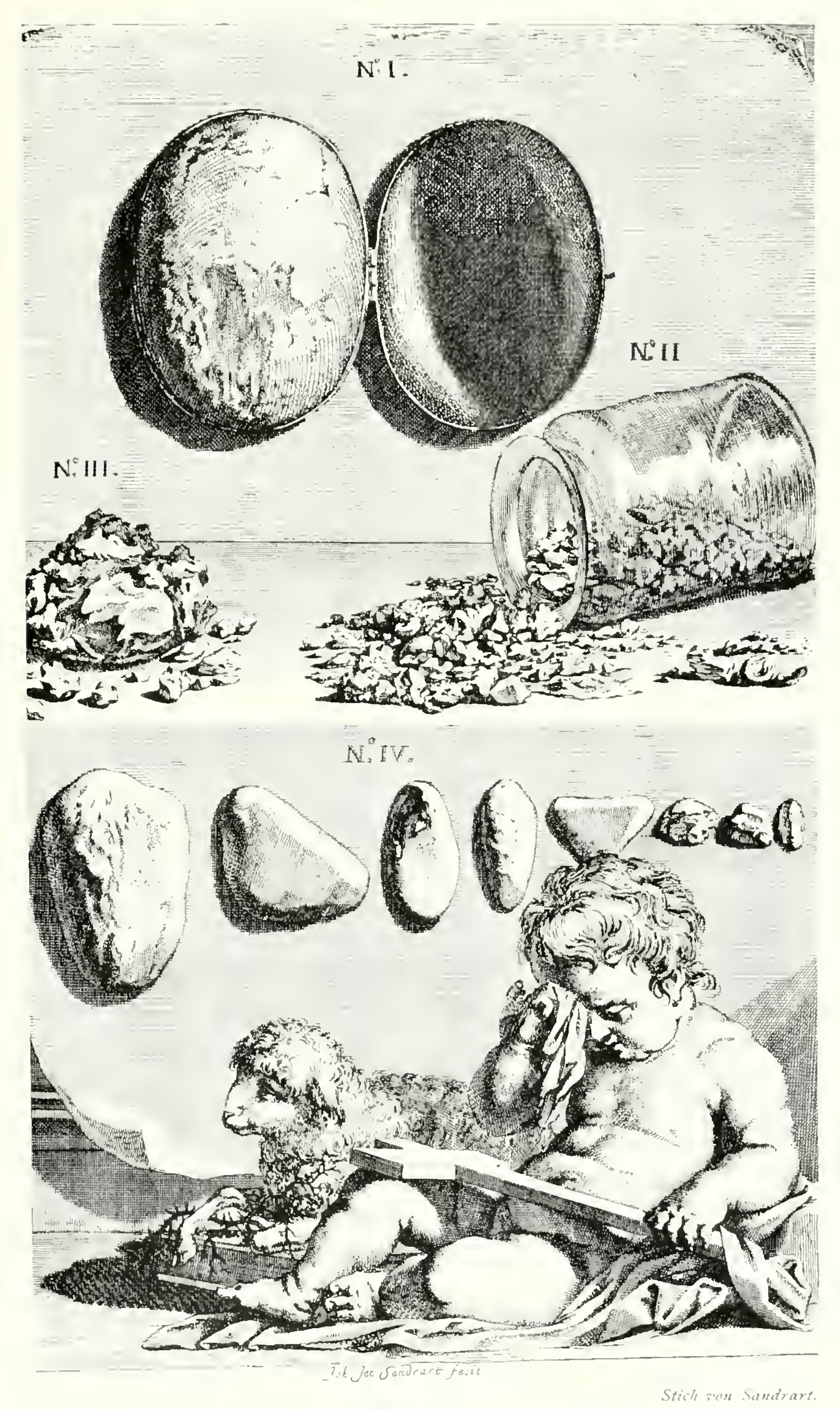
»Hier wird als ein besonderes Geschick angemerkt, daß unsere Seelige, die sich von Holenstein und von Steinach geschrieben, auch zu außerordentlicher Last der Steinschmerzen ersehen gewesen.«

Das Gedicht war offenbar noch nicht deutlich genug.

Bei Sisyphus steht die Anmerkung: »In diesem Gedicht von unaufhörlicher Wälzung eines großen Steins haben schon die Heiden die Unendlichkeit der Höllischen Plagen abgebildet.«

Was nun bemerkenswert ist an diesen kulturhistorisch so interessanten Blättern, ist der Kontrast zwischen religiöser Schwärmerei und dem staunenswerten Grade der Aufklärung, der darin liegt, daß Angestellte und Beamte der Kirche in dieser Weise öffentlich das Recht einer wissenschaftlichen Autopsie anerkennen und daß sie selbst in voller Konsequenz dieser Anschauung sich selbst sezieren ließen.

Ein weiteres Blatt (siehe Figur 220) zeigt einen Kupferstich von Johann Jakob Sandrart: die untere Hälfte desselben nimmt der weinende kleine Johannes mit dem Kreuze und das symbolische Lämmchen



Stich von Sandrart.

Fig. 220. Steine, so bey Paul Loersch († 1681) Handelsmann in Nürnberg nach seinem Tode gefunden worden.

mit der Dornenkrone ein; darüber sehen wir einen großen Blasenstein in einer Kapsel, ein umgeschüttetes Glas mit einer Unmenge von Steinfragmenten und noch acht größere und kleinere Nierensteine. Dieses Blatt trägt a tergo die Zuschrift: Steine so bey Paul Loersch 1681, Handelsmann in Nürnberg gefunden wurden. Die Zeitangabe erscheint richtig, weil der Kupferstecher Sandrart, Sohn des bekannteren Frankfurter Joachim, 1698 in Nürnberg starb. Das



Fig. 221.
Aus dem Bestand des German. Nationalmuseums in Nürnberg.

folgende Blatt (siehe Figur 221) erfüllt zwar mit Wahrscheinlichkeit alle drei charakteristischen Merkmale dieser Nürnberger Blasensteinblätter, fällt aber doch insofern etwas aus dem Rahmen, als es sich nicht um ein Sektionsresultat, sondern um das Ergebnis einer glücklichen Operation handelt. Wir erwähnten bereits solche Abbildungen von bei Menschen gefundenen Fremdkörpern. Das Interesse an besonderen Naturerscheinungen und anderseits die Freude an Raritäten und Mißwuchs erklärt es, daß namentlich in Süddeutschland eine große Reihe solcher Einblattdrucke erschienen und gern gekauft wurden. Gewissermaßen als gemalte Krankengeschichten und Denkmäler der Chirurgie können solche Abbildungen dienen, wie zum Beispiel das Blatt aus dem Germanischen Museum, auf dem ein Gallenstein von beinahe 8 cm Länge abgebildet ist und darunter


NATUS ANNO MDCXIX. I IAN: DENATUS ANNO MDCXCI. XIV FEBRUARY. M: MATTHIAS SEBASTIAN LANG ORTHODOXÆ RATISB: MINISTER
Das ist die abbildung des Steins so der seelige Herr in seiner Nieren und zwar ohne Schmertzen getragen hat.
wigt 2½ loth
So war Herr Lang gebildt zwar sieht man nur die Schalen
der Kern und Cörper ist ins finstre Grab versenckt
Wer will O Seeliger die schönen Gaben mahlen
Die dir zu seinem dienst der Höchste hat geschenckt
Ach müstestu so früh du theurer Mann erblassen
Ach solltstu schweigen schon du wahrer Gülden Mund
Doch kan der Himel dich nicht ohne Arbeit lassen
Du lobest deinen Gott ganz Englisch jede Stund

Fig. 222.

die Worte: Anno 1611 die 8 octob: Ex vesica fellis Gen. Comitis Jo. Gerardie a Manderscheit Dom. in Gerolstein huius formae lapides exemit Joannes Fabricius M. Dr. Auch hierzu ist zu bemerken, daß dieser Doktor nicht mit dem gleichzeitig lebenden berühmten Fabricius Hildanus, der 1634 starb, verwechselt werden darf, sondern ein Mitglied einer bekannten Nürnberger Arztfamilie gewesen ist.

Der 1652 durch Herrn Benedikt Wideman bestellten Oculist, Stein- und Bruchartzt einem 51jährigen herausgeschnittene vier Loth schwere Blasenstein trägt nun die Worte aus Jesaja: Der Herr züchtiget mich wohl, aber gibt mich dem Tode nicht. Und darunter das Gedicht:

> Dis ist der Schmerzenstein, der mich so lang geplaget,
> Doch aber machte nicht, das ich an Gott verzaget,
> Drumb mir auch hülffe kam von Gott durch Arztes hand,
> Ihm sey lob das er mich gelöst vom Todtes band.

Es kann nun kein Zufall sein, daß alle diese Zeichen der Aufklärung und der Sitte, die Todesursache wissenschaftlich festzustellen oder sich, wenn möglich, mit Erfolg operieren zu lassen, nach Nürnberg hinweisen. Es braucht nur daran erinnert zu werden, daß diese süddeutsche Kapitale die Vorburg wissenschaftlicher Forschung war, und daß zu einer Zeit, in der in Holland die anatomischen Forschungen mit einem wahren Feuereifer betrieben wurden und mit der Renaissance der Anatomie auch der Neubau der modernen Medizin fundamentiert wurde, die deutsche Stadt sich ihre gelehrten Stadtärzte von dort holte und dadurch die nationale Kunst förderte. Volcher Coiter hatte schon 1570 im Nürnberger Refektorium des Predigerklosters unter einem derartigen öffentlichen Zulauf Sektionen vorgenommen, daß es zum öffentlichen Ärgernis gekommen war; späterhin gab der Nürnberger Senat nur noch die Erlaubnis zu Sektionen, wenn »solche Anatomia in der Stille verrichtet und nicht zu viel Leut zusehen«, damit kein Auflauf entstände. Ähnlich wie in Leiden und Amsterdam war auch hier es gewissermaßen modern geworden, anatomische Kenntnisse zu besitzen. Fand man dann, sei es durch Operation oder Sektion, Bemerkenswertes, so bot der

Einblattdruck die gewünschte Gelegenheit der Mitteilung. So findet sich unter den Nürnberger Dokumenten zum Beispiel noch ein Blasensteinbefund mit Abbildung und der Zuschrift: Calculus e vesica Beati Hönnii Consiliarii Intimi Saxo-Coburg. Excisus 1689. 9 Loth ½ Quint. Bei anderen operierten Fällen steht in schlichten Worten notiert, wer den Stein entfernt. Man machte nicht viel davon her.

Diese Sitte der Glorifikation von Predigern, die gewissermaßen eine innerliche Dornenkrone zu Lebzeiten trugen, der Verquickung von Sektionsbefunden mit malerischen und poetischen Erzeugnissen führte zu einem graphischen Denkmal, welches ohne die voraufgegangenen Notizen unverständlich ist. Ein Prediger Ursing setzte es seinem Regensburger Kollegen Lang; unter dem übrigens vorzüglichen Porträt, das Benjamin Block (1631 bis 1690) aus Lübeck gemalt hat, sehen wir einen 2½ Lot schweren Nierenstein mit dem Ureterfortsatz. Im übrigen befindet sich hier der Dichter in Nöten, denn es war kein Schmerzensstein, wie in den anderen Fällen, sondern nur ein zufälliger Sektionsbefund. Die Macht der Tradition allein veranlaßte seinen Kollegen, diesen Calculus gewissermaßen als Leistung seines Lebens unter sein Bildnis zu setzen, als seine bedeutendste Tat. Oder sollte außer traditionellem Beweggrund noch ein versteckter maliziöser vorhanden gewesen sein? Von einem »Kollegen« kaum zu erwarten trotz Hesiods Ansicht:

»Töpfer zürnet dem Töpfer; den Zimmerer hasset der Zimmerer;
Und so meidet der Bettler den Bettler, der Sänger den Sänger.«

DIE AMPUTATION

Die große blutige Kunst kam bei den Leuten in Mißkredit durch die Amputation. Das niedere Volk grollt gedankenlos dem Manne, der mit hilfreicher Hand dem Kranken ein Glied absetzt. In seiner Gedankenfaulheit sieht es in dem Meister der Chirurgie nicht den Erretter vom sicheren Tode, sondern nur den verstümmelnden Operateur. Es verwechselt Krankheitsursache und Krankheits-

folge. Und doch haben schon im Altertume mutige Ärzte den Eingriff gewagt. Der fortschreitende Brand war hierfür zwingender Grund. Wegen der Blutungsgefahr, deren Beherrschung noch die größten Schwierigkeiten machte, begnügte man sich in der hippokratischen Periode damit, den brandigen Teil noch im Kranken im Gelenk abzusetzen.

Die spätere Zeit erkannte das Nutzlose und Unzweckmäßige dieses Vorgehens. Schon im ersten Jahrhundert nach Christus empfiehlt Archigenes den Zirkelschnitt im Gesunden, die Konstriktion und die Unterbindung der Gefäße in der Kontinuität.

Mit großen Nadeln wurden die Gefäße umstochen und Massenligaturen angelegt. Celsus hatte schon vorher den Versuch gemacht, einen tragfähigen Stumpf dadurch zu erzielen, daß er nach Abtragung in der Demarkationsebene die Weichteile hochzog und den vorstehenden Knochen so hoch wie möglich durchsägte. Besonders auffallend ist es allerdings, daß Celsus dabei gar nicht erwähnt, wie man die Blutung beherrschen soll.

Der erwähnte Syrer Archigenes, der unter der Regierung Trajans zu Rom lebte, erfand nicht nur die präventive Blutstillung, sondern wandte auch die Kälte an. Durch diese scheint er aber im wesentlichen nur den Blutverlust beschränkt haben zu wollen. Die trotzdem eventuell entstehende Blutung stillte dieser Arzt, für dessen große Popularität des Juvenal Satiren Zeugnis ablegen, mit dem Brenneisen. Wir wollen an dieser Stelle bemerken, daß uns keine Säge aus dem Altertum bekannt geworden ist, welche den Dienst zweckdienlich erfüllen könnte. Die wenigen Exemplare, die nach der Art unserer Stichsäge mit feiner Zähnung gebaut waren, sind so schwach, daß die Operation eine wirkliche Tortur gewesen sein muß. Auf Vasenbildern sehen wir gelegentlich, daß auch die zweihändige große Säge, die Bogensäge und die auch heute noch moderne Schrotsäge, allerdings zu anderen technischen Zwecken im Gebrauch war. — Die nächsten tausend Jahre zeigen auch für die Geschichte der Amputation ein trübes Bild ohne Glanz und Licht: Verfall und Verlust.

Der Sieg der arabischen Medizin läßt es verstehen, daß Heinrich

von Mondeville das Glüheisen nicht nur zur Blutstillung benutzt, sondern sogar zur Durchbrennung der Weichteile selbst. Abul-Kasim führt die Amputation mit dem Messer zwischen zwei Konstriktionsbändern aus, von denen er das obere von einem Assistenten während der Operation anziehen läßt.

Bei diesem Autor finden wir nun zum ersten Male Blattsägen und zwar große und kleine Bogensägen abgebildet.

Botallo hatte den Versuch gemacht, die Absetzung der Glieder, zunächst überzähliger Finger, durch eine Art von Guillotine zu bewerkstelligen. Doch fand dieses Verfahren wenig Anklang.

Einen Fortschritt in dieser Technik bedeutete die Wiederaufnahme der Gefäßunterbindung durch Ambroise Paré. Er empfahl das Absetzen der Glieder im Gesunden und die Unterbindung der blutenden Gefäße. Mit dem Verbot der



Francken. *Antwerpen*
Fig. 223. Das Wunder des Kosmas und Damian.

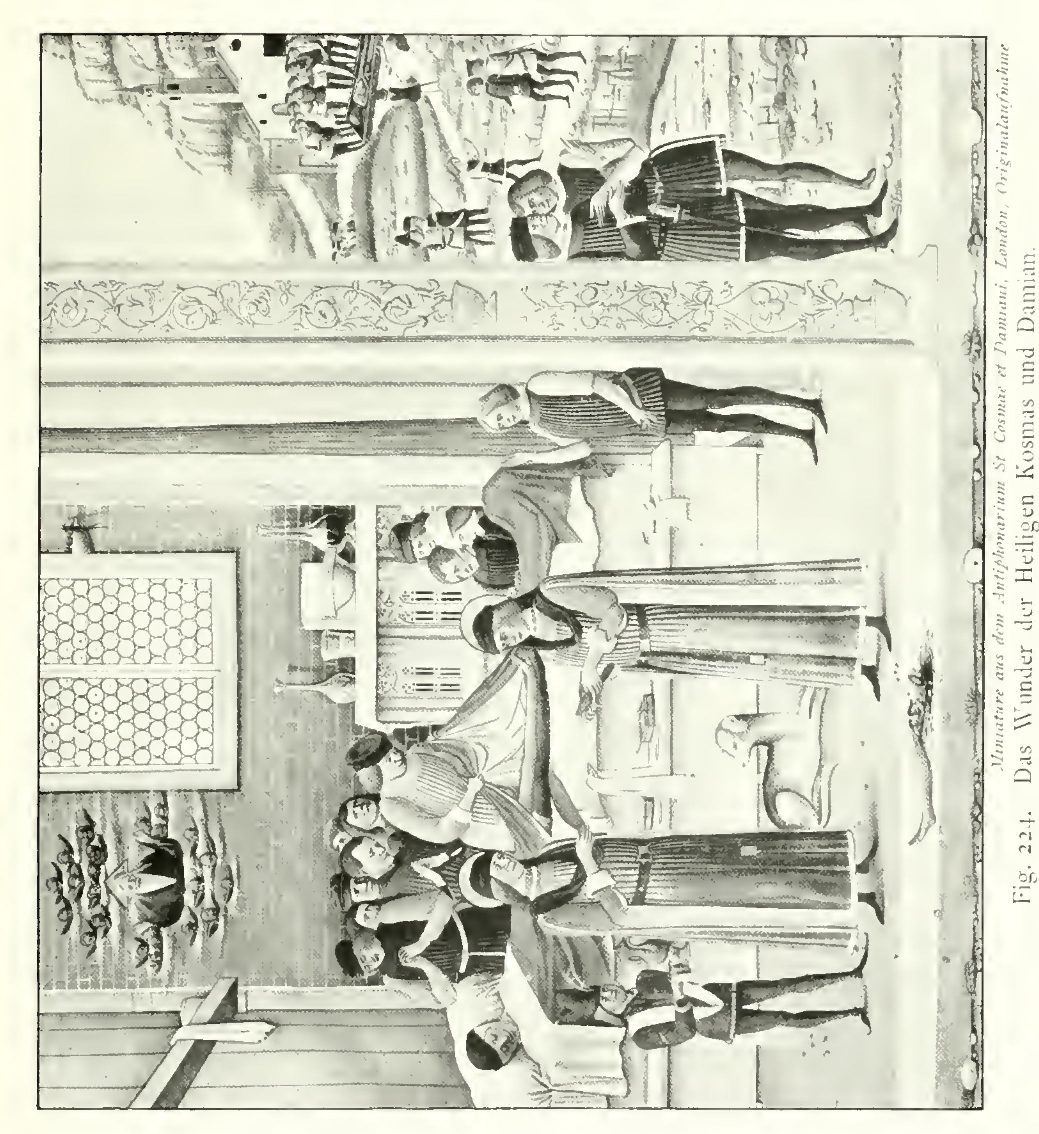
Berührung des Glüheisens an den Knochen verhinderte er die langwierigen Knochenabstoßungen. Die Gefäßligierung bestand sowohl in mehr oder weniger isolierter Unterbindung des blutenden Gefäßes als auch in Massenunterbindungen; doch auch die präliminäre Unterbindung des Hauptgefäßes nach dessen Freilegung führte der Meister aus.

Das sind so ungefähr die Verhältnisse und das wissenschaftliche Niveau der Amputationstechnik, welche man unseren Gemälden zugrunde legen muß. Die weitere Ausbildung durch die Erfindung der Kompressoren und des Tourniquets durch Petit 1718, sowie die Verfeinerung der Stumpfbehandlung durch Lappen- und Trichterschnitte gehören einer späteren Zeit an.

Es gibt mehrere Darstellungen einer Amputation aus Lehrbüchern der Chirurgie, welche einen durchaus bilderartigen Eindruck machen. Das bekannteste Beispiel ist der Holzschnitt aus dem Feldbuch der Wundarzenei von Gerßdorff. Dieses wegen seiner schönen Illustrationen gesuchte Werk führt uns den Eingriff in dem Momente der Absetzung des Unterschenkels vor. Wir sehen, daß das Glied zwischen den beiden Umschnürungen soeben durchgesägt ist. Der Eingriff wird bei einer Frau gemacht, welche auf einem Sessel sitzt. Außer dem Chirurgen fungiert nur noch ein Gehilfe, der in die Tracht eines Feldscherers gekleidet ist. — Von Instrumenten sieht man nur ein Messer und ein Ligaturband. Ein Bottich fängt das herausfließende Blut auf. Gerßdorff selbst betont, daß der Chirurg, bevor er die Absetzung des Gliedes unternimmt, »sein gezeug und bereytschafft beieinander haben soll, als scher, schermesser, sege, blutstellung, laßbendel (Aderlaßbinde), und was dann darzu gehört, da eins uff das ander gange nach den schnitt. Dan die noturft erheischt das. Und wenn du im schneiden begriffen bist. so heiß dir einen die haut fest hinter sich streifen, und bind dann die haut also mit deinem heylend oder aderlaßbinde fest, und bind dann ein einfaches band davor. damit ein spacium zwischen den beyden binden sey.«

Aus der weiteren Schilderung geht hervor, daß nach Durch-

schneidung der Weichteile und Durchsägung des Knochens die vorgezogenen Massen nach Abnahme des oberen komprimierenden Bandes zusammengepreßt werden und nach Einwicklung des



Miniature aus dem Antiphonarium St Cosmae et Damiani, London, Originalaufnahme

Fig. 224. Das Wunder der Heiligen Kosmas und Damian.

Stumpfes und Bedeckung der Wundfläche mit einer Blutstillungspaste das Ganze mit einer angefeuchteten Rinds- oder Schweinsblase überzogen wird. »Am liebsten mit einer Stierblase, die da stark sei.« Von diesen Maßnahmen hat der Zeichner wenig auf das Papier gebracht. Wir sehen aber im Hintergrunde einen Mann, der an seiner amputierten linken Hand den geschilderten Verband

trägt. — Die Frau ist gezeichnet, als wenn sie halb ohnmächtig zurückgesunken daliegt.

Auf anderen Darstellungen dieser Art sehen wir die Unglücklichen in schmerzvoller Erregung. Auf allen Darstellungen aber sitzen die Patienten auf einer Bank oder auf einem Sessel. Denn die meisten Chirurgen verschmähten es, ihren Kranken vor der Operation schmerzstillende Mittel zu geben, denn die Verwendung eines solchen Schlafschwammes galt für gefährlich. Guy de Chauliac sagt darüber folgendes: »Einige aber, wie Theodorich, verordnen einschläfernde Mittel, damit der Schnitt nicht gespürt werde; wie Opium, Succus solani, hyoscyami, Mandragorae, hederae arboreae et imbibunt eis spongiam novam et permittunt eam ad solem exsiccari. Sodann wird der Schwamm in heißes Wasser gelegt und man atmet seine Dämpfe ein. — Andere geben wieder Opium zu trinken. Hans von Gerßdorff sagt, daß er bei seinen hundertundzwei Amputationen in Sankt Anthonienhof zu Straßburg es nie getan habe.«

Daß aber die chirurgische Anästhesie im Mittelalter eine bekannte Sache war, dafür legen auch die Dichter Zeugnis ab. Die modernen französischen Schwänke, welche vielfach durch Einschläferung einer agierenden Person eine witzige Verwicklung herbeiführen, gehen alle auf den Boccaccio zurück. In einer Erzählung seines Decamerone findet ein berühmter Operateur aus Salerno, daß bei einem Patienten die Amputation eines Beines nötig sei. Er bereitet zu dessen Anästhesie die einschläfernde Flüssigkeit. Das weitere kann man sich ungefähr denken. Die Gattin des Chirurgen, ebenso jung wie schön und leichtfertig, benutzt dessen plötzliche Abberufung nach Amalfi, um ihren Liebhaber kommen zu lassen. Dieser trinkt versehentlich die Schlaftinktur aus und verfällt in einen tiefen, todesähnlichen Schlaf, aus dem er weder durch Kneifen noch Brennen mit einer Kerze zu erwecken ist. Man trägt den Leblosen in einem Kasten in ein anderes Haus, in dem er erst am anderen Tage erwacht. Die große Gefährlichkeit eines solchen Schlaftrunkes ergibt sich auch aus dem weiteren Verlaufe dieser kulturhistorisch interessanten Erzählung. Denn der unfreiwillig Narkotisierte wird beim Erwachen gefoltert

und entgeht dem Hängen nur dadurch, daß die Zofe der Chirurgenfrau, für ihre Herrin eintretend, ihn als ihren Liebhaber erklärt und die Verwicklung löst.

Die narkotische Wirkung der Mandragora war im ganzen Mittelalter bekannt genug. — Auch Shakespeare spricht von ihrer einschläfernden Wirkung. In den frühen Kräuterbüchern unterscheidet man eine männliche und eine weibliche Pflanze: »Da nach Meister Avicena die Wurzel der Pflanze gleich einem Männchen oder beinahe so formiert sei.«

»Welcher nicht schlafen möge, der nehme die Rinde dieser Wurzel und stoße sie zu Pulver, und mische darunter Frauenmilch und das Weiße von einem Ei. Und streicht das um den Schlaf. Der Mensch wird fast schlafen.«

Dafür, daß trotz des Abratens der bedeutendsten und angesehensten Chirurgen der späteren Zeit, wie Vigo, Brunswig, Gerßdorff, Falloppia und der beiden Fabricius von solchen Schlafschwämmen die Verwendung derselben fortbestand, spricht ein kleines Ölgemälde (jetzt im Besitze des Kaiserin-Friedrich-Hauses). Es illustriert einwandfrei während einer Fußoperation die Anwendung des Schlafschwammes im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts.

Während nun die meisten dieser Drucke die Szene im Profil abbilden, finden wir auf einem großen Gemälde im Antwerpener Museum, welches, wie es scheint, einmal einer der Flügel eines Triptychon gewesen ist, eine Amputation von vorne geschildert. Wir sehen, daß hier zwei Chirurgen um einen Mann bemüht sind, dessen Bein abgeschnitten ist. Die Ligatur oberhalb hält noch. Das gangränöse Bein liegt abgeschnitten am Boden. Der eine der Chirurgen hält die Hand in einer Stellung, die die Bürgschaft dafür gibt, daß der Akt wirklich mit angesehen ist. Die Hände lassen die hochgezogenen und straff gehaltenen Weichteile eben los, und der Knochen verschwindet gerade inmitten des Fleisches. Am Boden liegt die große Amputationssäge. Die Vorschrift, daß immer eine zweite Säge vorhanden sein muß, falls das Blatt der einen bricht, ist bei der summarischen Behandlung des

Gegenstandes vergessen. Die ganze Operationsszene spielt sich im Vorderhofe eines Raumes ab, der offenbar zu einem Krankenhause gehört: denn im Hintergrunde geht die Behandlung ambulanter chirurgisch Kranker vor sich. Ein Bettlägeriger, der von einer Schwester betreut wird, repräsentiert die innere Station. Es gehört schon eine intensive Betrachtung dieses Gemäldes, welches dem älteren Francken zugeschrieben wird, dazu, um den Sinn der Darstellung restlos zu entziffern. — Die Verwunderung über die Wahl des Sujets wird uns leiten, denn trotz der realistischen Schilderung der Nachtseite des Lebens gehört auch diese Darstellung nicht zu den profanen. Auch dieses Bild verdankt seine Entstehung kirchlicher Glorifikation. Der aufmerksame Betrachter hat schon bemerkt, daß der zweite Chirurg in seiner Hand einen schwarzen Unterschenkel hält. Da nun bereits am Boden ein amputiertes Bein liegt, mit den deutlichen Zeichen von Brand, so muß dieser zweite Unterschenkel eine andere Bedeutung als die Darstellung der trockenen Gangrän haben. Die beiden Chirurgen, die hier bei blutiger Arbeit beschäftigt sind, stellen nämlich die Ärztepatrone Kosmas und Damian vor. Eines ihrer Heilwunder bestand darin, daß sie einen Mann, dem sie ein Bein absetzen mußten, heteroplastisch kurierten; sie setzten ihm ein der Leiche eines Mauren abgeschnittenes Glied an. Wahrlich eine kühne Idee, welche der modernsten Transplantationstechnik von Leichenteilen den transzendentalen Nimbus zu rauben scheint. Doch auch dies Wunder christlicher Heiligen lehnt sich an antike Erfindungskunst an. Die alten Griechenpriester logen mit kühnerer Phantasie. Ihr Asklepios verstand es von Epidauros kommend in Trözen den abgeschnittenen Kopf der Aristagora wieder anzuheilen.

Die Darstellung gerade dieses chirurgischen Heilwunders der Brüder kommt häufiger vor.

Unsere Figur 224 gibt die Miniatur wieder, die in dem Antiphonarium*) Sancti Cosmae et Damiani als Hauptwundertat der beiden Heiligen ihren Ausdruck gefunden hat. Das Prachtwerk selbst ist in den Besitz der Society of Antiquaries in London übergegangen. Der

*) Früher im Besitz von Mr. Thos. Brooke of Armitage.

Maler dieser Szene hat im Gegensatz zu dem flämischen Künstler den Moment gewählt, in dem die beiden Operateure mit ihrem Eingriff fertig sind. Im Vordergrunde steht das Brüderpaar und reinigt die eben benutzten Instrumente. Die Umstehenden betrachten erstaunt das Wunderwerk des angeheilten Mohrenbeins. Seitlich ist der Vorgang geschildert, welcher die Glaubhaftigkeit des Wunders



Beato Angelico. *Florenz.*
Fig. 225. Das Wunder der Heiligen Kosmas und Damian.
Die Anheilung des Araberbeins.

bestätigt. Man geht zum Sarge des verstorbenen Arabers, öffnet denselben und findet ein Bein amputiert. Gott-Vater schwebt an der Decke, umgeben von dem Chor von Engelchen. Das in einem an Mantegna erinnerndem Stile gemalte Bild wurde erstmalig reproduziert mit einigen Begleitworten von Dr. Percy Boulton unter dem Titel »A miracle of plastic surgery«.

Eine noch farblosere Darstellung, die neben der kühnen realistischen Tat des Flämen ganz verblaßt, gibt das Florentiner Gemälde des Beato Angelico. Nur die Lagerung des Kranken und das Milieu seiner Krankenstube hat Anspruch auf unser Interesse (siehe Figur 225).

Scheinbar denselben Gegenstand behandelt ein Gemälde von Pietro Antonio Mezzasti in Montefalco. Hier sehen wir die Dar-

stellung der Ansetzung eines unterhalb des Knies abgeschnittenen Beines durch einen Mönch. Das Wunder des heiligen Antonius, in chirurgischer Beziehung beinahe gleichwertig, hat aber eine andere Vorgeschichte; denn der Franziskaner ist nur der Vater der Autoplastik, da er einem reuigen Büßer, der sich selbst ein Bein abgeschnitten hat, dieses wieder anheilte*) (siehe Figur 138).

Eine realistisch geschilderte Frakturbehandlung eines komplizierten Beinbruches zeigt die rechte Seite der vier Gemälde von den vier Gesichtern des Arztes (siehe Figur 264 bis 267). Wir sind bei der Einrenkung und Lagerung des Unterschenkels dabei, sehen die Abnahme des Schienenverbandes, erleben das Herumholpern mit Hilfe der Krücke und zum Schluß das unwillige Aufstampfen mit dem wieder gesundeten Bein nach völliger Heilung bei der Präsentierung der Liquidation.

FUSSOPERATIONEN

Der dramatische und peinliche Vorgang einer Amputation ist als Vorwurf für ein Gemälde, wie wir es erlebten, nur verständlich in religiöser Beleuchtung. Die Profanmalerei aber bevorzugte die Herabsetzung solcher blutiger Geschehnisse auf das Niveau der Tragikomödie. Legion sind die Bilder solchen Genres.

Holländische Kleinmalerei verschwägerte sich mit der Darstellung chirurgischer Kleinkunst und schuf die Pedikurgemälde. Das waren Szenen aus dem Leben auch des Kleinbürgers. Das schlechte Schuhzeug verursachte allerlei Fußübel, und besondere Fußkünstler gab es unter den Scharlatanen. Es bestätigt sich hier von neuem das Gesetz von dem Wiederaufleben erledigter Dinge, denn auf der Schaubühne und auf der Leinwand ist auch die Pedikur heute wieder in Mode gekommen. Doch an die Stelle des Bauernhumors vergangener Zeit mußte die erotisch parfümierte Stimmung unserer Tage treten.

*) Siehe auch Plastik und Medizin, S. 500.

Der moderne Maler, der sich vielleicht schon zu den Realisten zählt durch die Wahl des Sujets einer Fußoperation, malt die Szene

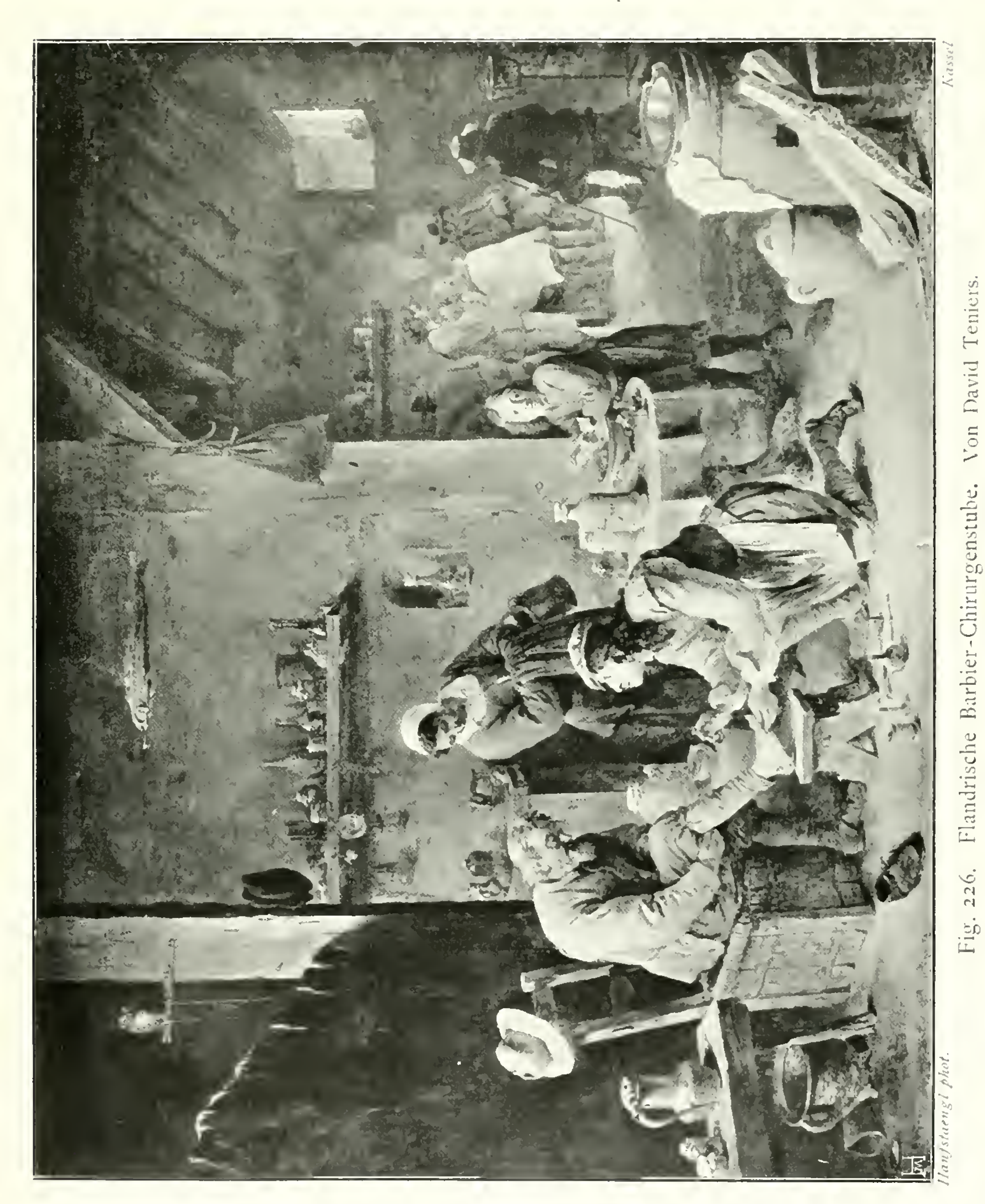


Fig. 226. Flandrische Barbier-Chirurgenstube. Von David Teniers.

Hanfstaengl phot. — Kassel

ungefähr so: Auf einem molligen Diwan, in hellseidene Kissen geschmiegt, ruht ein junges Weib. Das Batisthemdchen enthüllt mehr, als es verschleiert. Zu ihren Füßen kniet ein Mann in schäbigem

Rock und poliert ihr die Nägel. Zwischen beiden Personen besteht keine persönliche Beziehung, man könnte den Fußoperateur wegnehmen, dann stellte das Bild die »Tagesruhe eines Nachtfalters«



Frankfurt.

Fig. 227. Fußoperation. Von A. Brouwer.

dar, und das Bild wäre geradeso vollendet. Wenn die alten Holländer auf die Sinne wirken wollten, so malten sie »Die Versuchung des heiligen Antonius« oder vielleicht »Die Entdeckung der Schwangerschaft der Kallisto«; aber aus diesem Stoff wußten sie so viel Humor herauszunehmen, daß sie keine Anleihe bei der Galanterie zu machen brauchten; für sie war die Grimasse des

gepeinigten Fußbesitzers, das maliziöse Gesicht des Operateurs und der Zuschauer schon Reiz genug, und dabei freuten sie sich noch über die Verfänglichkeit der Situation, die darin bestand, daß sich der nicht ganz tadellos duftende Fuß in nächster Nähe der Nase des Operateurs befand. Diese Szenerie und das Drum und Dran ver-



Alte Kopie, Original Madrid.

Fig. 228. Fußoperation. Von A. Ostade.

anschaulichen Gemälde wie das Teniersche in Kassel (Figur 226), das Brouwersche in Frankfurt (Figur 227), sowie eine der zahlreichen alten Kopien des Ostadischen Originals im Madrider Prado (Figur 228).

Die Charakterisierung der Patienten ist eine einfache; bald ist es ein Bäuerlein, das auf den Markt seinen Korb mit Eiern bringt (siehe Figur 229), oder ein Landsknecht, oder ein Schmied,

der von der Arbeit kommt (siehe Figur 230, David Ruyckaert, Berlin).

Die Operationen selbst, die an den Füßen vorgenommen werden,



Berlin, Kaiserin-Friedrich-Haus

Fig. 229. Pedikur.
Von Johann Hooremans (1685 bis 1759).

sind allerdings auch etwas eingreifender als Färben und Polieren der Fußnägel; manchmal ist es die Behandlung eines eingewachsenen

Nagels, oftmals wird der Fußrücken geschröpft, manchmal handelt es sich um Abziehen eines Verbandes oder Auflegen eines Korrosiv-



Fig. 230. Beim Dorfbader. Von David Ruyckaert.

pflasters. Im Hintergrunde sieht man dann, wie ein Lehrling die Verbandstoffe präpariert.

BESCHNEIDUNG

Im auffallenden Gegensatz zu der sonstigen Prüderie, im Gegensatz auch zu der Gewohnheit von Jahrhunderten, eine gewisse Körpergegend der Betrachtung zu entziehen, steht die so oft gemalte Szene der Beschneidung. — Das hat natürlich seinen guten Grund.



Fig. 231. Die Beschneidung.
Von Willem van der Porten.



Oberrhein. Schule

Fig. 232. Die Beschneidung.
Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

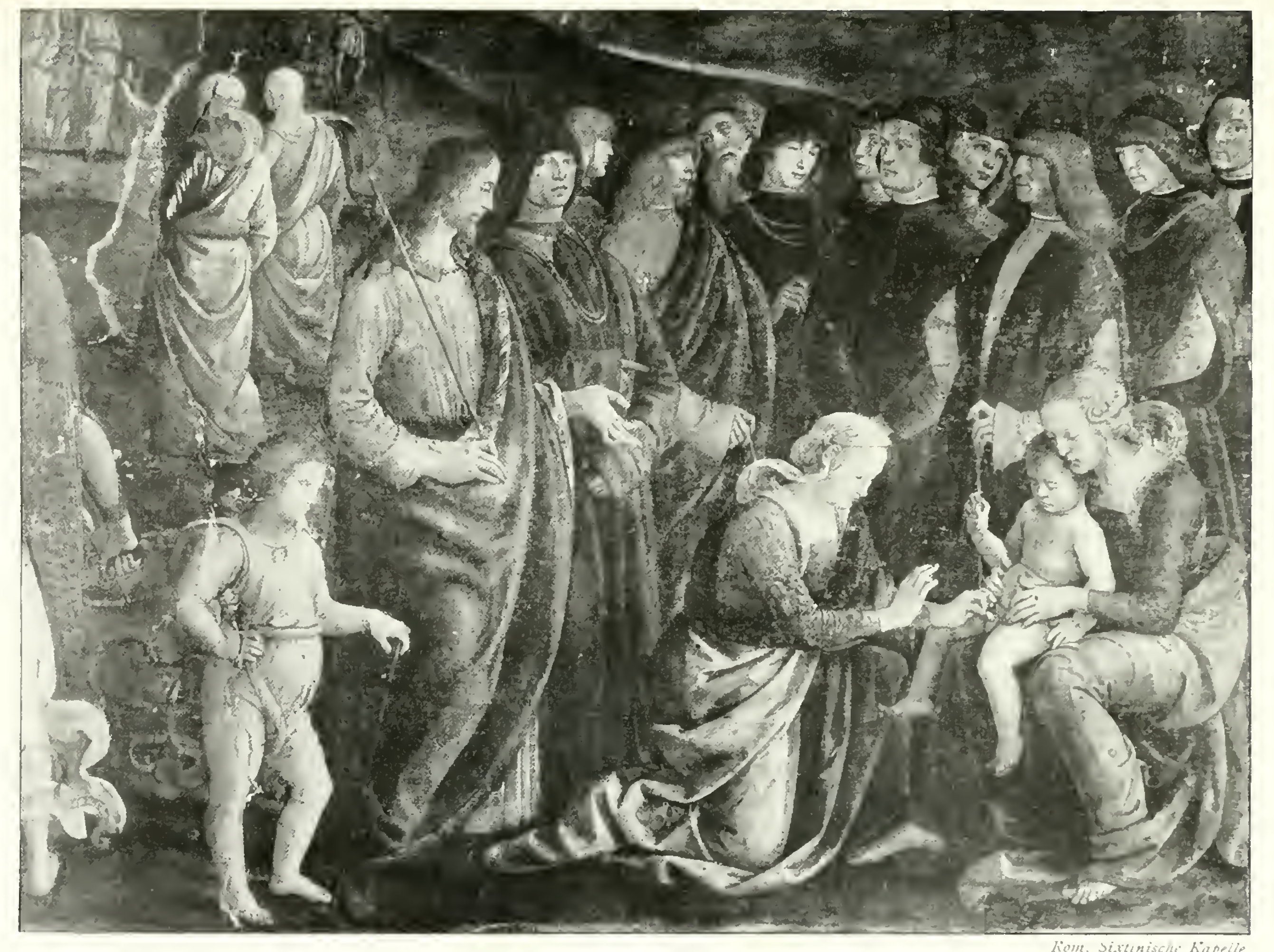
Wie alle Phasen im Leben Jesu einer künstlerischen Darstellung unterlagen und in den Bereich gläubiger Verehrung gezogen wurden, so auch dieser Akt, welcher dem Judentume des Erlösers entsprach. Es kann nicht verwunderlich sein, daß der Reliquienkult, im größten fundamentalen Kontrast zum antiken Gottesdienst, dahin führen mußte, auch das abgeschnittene Präputium des Herrn in den Kreis göttlicher Verehrung zu ziehen.

Lukas 2: »Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen war.« Manche Künstler halten sich nun bei dieser Darstellung der Beschneidung ganz an die biblischen Erzählungen. Simeon, der

fromme und gottesfürchtige Mann, der vom Heiligen Geist die Weisung bekommen hatte, er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christ des Herrn gesehen, hält das Kind auf den Armen. Der Operationsvorgang selbst entzieht sich meist der genaueren Betrachtung. Man sieht nur den Priester mit dem Messer, gelegentlich einem Steinmesser hantieren. Ganz in Anlehnung an Rembrandts Gemälde »Simeon im Tempel« (Haag) ist die Leinwand des Willem van der Porten gemalt. Das güldene Waschgefäß und die Kanne fehlen kaum auf einem der zahlreichen Gemälde dieser Art (siehe Figur 231).

In medizinhistorischer Beziehung sagen uns die zahlreichen Gemälde dieser Art wenig. Eine Ausnahme macht eine frühe oberrheinische Tafel; denn auf dieser sehen wir, daß der Operateur statt der gewöhnlichen Zirkumzision mit einem großen Messer nur eine Spaltung des Präputiums vornimmt. Es kann sich aber auch darum handeln, daß als erster Akt der Operation zunächst das innere Blatt gespalten wird; es sei daran erinnert, daß es die üble Gewohnheit früherer Beschneider war, mit dem langgewachsenen Daumennagel das innere Blatt zu spalten. Ein nebenstehender junger Mann, der in ein florentinisches Gewand gekleidet ist, hält ein kleines Gefäß bereit, welches wohl bestimmt ist, die Vorhaut aufzunehmen (siehe Figur 232).

Ein Gemälde des Pietro Perugino in der sixtinischen Kapelle fällt durch die Seltsamkeit seiner Darstellung auf. Der Ausschnitt der Freske zeigt uns zwei von einem Kreis von Edelleuten umgebene Frauen, von denen die eine einen nackten Knaben auf dem Schoß hält, während die andere vor ihr kniend mit spitzen Fingern die Vorhaut desselben festhält. Die andere Hand ist in einer Stellung, als wenn sie gerade die gegenüberliegende Seite der Vorhaut erfassen wollte, um sie zu zerreißen. Doch ist es auch denkbar, daß die Frau des Moses in den Fingern ein uns unsichtbares Steinmesser hält. Denn die ganze Szene stellt eine Illustration vor zum zweiten Kapitel Moses 4, 25: »Da nahm Zippora einen Stein und beschnitt ihrem Sohn die Vorhaut« (siehe Figur 233).



Rom, Sixtinische Kapelle

Fig. 233. Die Beschneidung des Sohnes von Moses durch Zippora.
Von Pietro Perugino.

NARRENSCHNEIDEN

Ein besonderes Kapitel beansprucht ein operativer Eingriff am Kopfe, welcher fast ausschließlich von holländischen Malern mit Laune und Witz geschildert wurde. Diese Operationen nennen sich namentlich auch in den nach den Ölgemälden verfertigten Stichen »Das Schneiden von dem Key«. Es ist schwer, sich heutzutage davon ein Bild zu machen, was bei diesem Vorgang Wirklichkeit und was Imagination war. Vielleicht liegt diesen operativen Eingriffen bei närrischen Leuten, Dummen und Gemütskranken derselbe Gedanke zugrunde, der die Völker der frühen Perioden veranlaßte, Trepanationen vorzunehmen. Es muß aber dieser Eingriff nach Aussage der zahlreichen Kunstprodukte im Volksbewußtsein eine erheblich größere Rolle gespielt haben, als wir dies auf Grund sonstiger Überlieferung annehmen würden. Wir können hier wirklich einmal gerne konstatieren, daß diese farbigen Denkmäler einen großen medikohistorischen Wert haben. Sie führen uns auf den Tummelplatz der Scharlatane und Afterärzte, die ihr Wesen zu allen Zeiten getrieben haben und von der Leichtgläubigkeit der Menge lebten. Sie waren es, die den chirurgischen Handwerksstand kompromittierten. Oftmals hervorgegangen aus der Schule tüchtiger und erfahrener Schnittärzte, benutzten sie ihre Handfertigkeit zu schwindelhaften Manipulationen und zogen von Markt zu Markt; der Wahlspruch ihres Lebens und ihre Generalentschuldigung war zu allen Zeiten: Mundus vult decipi.

Aus welcher Gesellschaftsklasse sich diese auf Märkten und Landstraßen herumziehenden Schnittärzte rekrutieren, ersehen wir aus einer Abhandlung Ludwigs von Hörnigk (1638, Frankfurt). Unter das legitime Heilpersonal zählt er: »Hof-, Statt-, Feldt-, Hospital- und Pestmedici, Wundärzt, Barbierer, Feldtscherer, Oculisten, Bruch- und Steinschneider, Zuckerbäcker, Krämer und Bader, ferner die obriste, geschwohrene, Frawen, Hebeammen, Unter-Frawen und Krankenpfleger«. Zu den »betrieglichen und angemaßten« Ärzten zählt er: »Beutelschneider, Kristallseher, Dorfgeistliche, Einsiedler,

Fallementierer, Gaukler, Harnpropheten, Juden, Kälberärzt, Landstreicher, Marcktschreyer, Nachrichter, Ofenschwärmer, Pseudoparacelsisten, Quacksalber, Rattenfänger, Segensprecher, Teufelsbander,



Amsterdam

Fig. 234. »Das Schneiden von dem Key«.
Von Hieronymus Bosch van Aken (1470 bis 1530).

Waldheintzen (das heißt Wurzelgräber), Zigeuner und ähnliches Pack. Alle diese Leute wollen, wenn sie das Ihrige durch die Gurgel gejagt, verfressen, versoffen und verloffen haben, sich darnach an der Medicin wiederumb erhohlen dadurch, daß sie Menschenfett, Murmeltierschmalz, Theriak, Mithridat, Quintessenzien, Nießwurz, Siebenbaum und so weiter verkaufen.« Und zu diesen Pseudopanazeen kommen noch die schwindelhaften Operationen und Operateure.

Schon Rhazes, der arabische Galen genannt, erwähnt (850) in dem Kapitel »De impostoribus« ärztliche Schwindler, die aus den verschiedenen Körperhöhlen Fremdkörper herausschneiden und dadurch eine Krankheit heilen wollten. Während nun in der medizinischen Literatur mehrfach Fälle bekannt sind von Unterschiebungen falscher Blasensteine, fand ich keine weiteren sicheren Notizen über das Vorkommen von Schwindeloperationen, die von reisenden Scharlatanen bei Leichtgläubigen vorgenommen wurden. Das einzige sichere Zeugnis dafür, daß solche Eingriffe im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wohl massenhaft vorkamen, bietet die zeitgenössische Malerei. Man könnte nun vermuten, daß diese Operationen vornehmlich im westlichsten Europa vorkamen, wenn nicht das Zeugnis des Hans Sachs dagegen spräche. Aus der Zusammenstellung der stattlichen Reihe von ausschließlich holländisch-flämischen Gemälden, die sich zum Teil in Privatbesitz befinden, ergibt sich folgendes Gesamtbild: Meist fahrende und mit einem Privileg und gesiegelten Brief versehene Chirurgen aus der Bader- und Barbiergilde operierten in Offizinen oder auch auf der Landstraße und auf dem Marktplatze allerlei Leiden, die wohl vornehmlich nervösen Ursprungs waren, und heilten sie dadurch, daß sie meistens aus der Stirn-, seltener aus der Halsgegend Fremdkörper entfernten. Sie machten einen Einschnitt und praktizierten in die Wunde einen Stein (Key), den ihnen ein Gehilfe zusteckte. Es wurde dieser Vorgang so volkstümlich, daß er den Wert des Sprichwortes bekam, Beweis dafür, daß auch manchmal Heilungen vielleicht auf dem Wege der Suggestion vorkamen. Die Malerei und die Poesie spielten später diese Dinge auf das Gebiet des Symbolischen, indem sie die tatsächlich oft vorgenommenen Operationen als bildlichen Ausdruck für erzieherische Besserungen oder die Selbstentwöhnung von menschlichen Schwächen und Eigentümlichkeiten verwandten. Es ist natürlich, daß im wesentlichen es die Aufgabe der Dichtkunst wurde, den Stoff in den Rahmen eines Tendenzstückes einzuspannen, und so sehen wir auch, daß Hans Sachs aus ihm einen tollen Fastnachtscherz gemacht hat: »Das Narrenschneiden«. Doch auch die Malerei



Prado

Fig. 235. Das Narrenschneiden. Art des Hieronymus Bosch.

ging weiter und schuf aus dem burlesken Gegenstand moralisierende Bilderbogen im Geschmack der Zeit: Kupferstiche mit unterschriebenen epigrammatischen Versen.

Der Fastnachtscherz »Das Narrenschneiden« von Hans Sachs vom Jahre 1557 beweist, daß dem Autor und seinem Hörerkreis die Vornahme solcher Steinoperationen bekannt war. Ein Arzt mit seinem Knecht betritt eine Kneipe, zeigt zunächst seine Legitimation vor und fragt dann, ob Patienten da sind: »Frau oder Mann mit Husten oder Stein, faul Fleisch und Zipperlein, Sehnen oder Eifersucht, Zahnweh, Krampf oder fallende Sucht«, alle verspricht er zu heilen. Da meldet sich ein Kranker:

Weil stark geschwollen ist mein Leib,
Als wäre ich ein schwangeres Weib.

Nach vergeblichen Verordnungen spricht der Arzt:

Knecht, gib das Harnglas mir geschwinde,
Die Krankheit besser zu erkennen.
Soll ich das nicht ein Wunder nennen,
Der Mensch hier stecket voller Narren.
Mein Freund, da ist nicht lang zu harren,
Man muß die Narren dir bald schneiden.

Bevor der Arzt nun das Messer in die Hand nimmt, spricht der Knecht:

Gesell, wenn man dich schneiden soll,
So mußt dem Arzte du voran
Ergeben dich als toten Mann,
Dieweil das Schneiden ist gefährlich.

Und nun schneidet der Arzt dem mit einem Handtuch festgehaltenen Patienten den Bauch auf und holt nach allerlei Versuchen mit einer großen Zange einen Narren nach dem andern aus dem Bauche heraus: den Narren Geiz, Hoffart, Neid, Unkeuschheit und viele andere. Der geheilte Patient zahlt seine Kur ganz nach modernem Rezept mit einer Empfehlung:

Welch eine Meng' in dieser Stadt
Weiß ich von armen und reichen Knaben,
Die auch meine schwere Krankheit haben.
Und selbst was ihnen doch gebricht,
Nicht wissen und empfinden's nicht,
Die will ich all zu euch bescheiden,
Daß sie die Narren sich lassen schneiden.



Originalaufnahme — *Budapest*

Fig. 236. Das Narrenschneiden. Von Pieter Brueghel d. Ä. (1556).

Wahrscheinlich das älteste dieser Gemälde mit der Stirnsteinoperation ist die in Amsterdam befindliche Tafel des Hieronymus Bosch van Aken, des genialen Phantasten, der in der Erfindung grotesker Gestalten für die spätere Zeit tonangebend war. Auf einem sesselartigen Stuhl sitzt angebunden ein behäbiger Mann, der seinen Hut und Degen an den Boden gelegt hat. Hinter ihm steht auf kothurnähnlichem Schuh in seltsamem Gewand, halb Priester, halb Narr, ein glattrasierter Mann mit hängender Unterlippe und schneidet dem ganz vergnügt blickenden Patienten einen Stein aus der Stirn. Interessant ist die Zuschauergruppe, die den Tisch umsteht. Ein Pfaffe betrachtet in seiner Hohlhand einen Stein, den der Operateur soeben dem bärtigen Manne entfernt hat. Letzterer wird gerade von einem Gehilfen verbunden. Das Interesse der Umstehenden ist gut charakterisiert, und auch die Gattin guckt schämig durch die Finger. Noch zwei Dinge weisen auf die Satire: Der bereits verbundene Mann zeigt wie zufällig mit seinem Stock nach einer Eule, als Illustration dafür, daß man am hellen Tage nicht sehen will oder kann. Die offene Schranktür läßt einen Weinkrug erkennen als Andeutung dafür, daß nach der Operation das Honorar vertrunken wird. Das Bild ist umgeben von einem hübschen Rande mit phantastischen Tierbildern, unter denen man eine Maus bemerkt, die Zahnschmerzen hat, und darunter steht: »Das Schneiden von dem Key«*) (siehe Figur 234).

Eine beinahe kopieähnliche Darstellung, noch burlesker, wenn auch als Bildwerk weniger fein, fand ich im Prado. Die ziemlich korrumpierte Tafel ist offenbar in Anlehnung an das Gemälde von Bosch entstanden. Die Anordnung ist dieselbe, nur fehlen die Eideshelfer, und die Gattin trägt zum guten Gelingen noch ein medizinisches Werk auf dem Kopf. Die Operation glückt eben nur, wenn das Eheweib sich nicht muckst und nicht mit dem Kopfe wackelt. Der Operateur trägt als Kopfbekleidung einen Weintrichter und am Gürtelhaken eine Weinkanne. Auch hier ist der Sinn des Bildes durch

*) Eine alte Kopie in etwas veränderter Auffassung befindet sich in meiner Sammlung.



Reichsmuseum, Amsterdam

Fig. 237. Karikatur auf die Steinschneider. Von Pieter Brueghel (1559).

Schnörkelschrift vom Maler als Randabschluß angegeben (siehe Figur 235).

In der »Karikatur und Satire« besprachen wir eingehender die operative Behandlung der Narretei. Henri Meiges Abhandlung über diesen Stoff ist mustergültig*). Zu dem Material fügen wir noch eine Abbildung eines Gemäldes des alten Bauernbrueghel hinzu, welches vor kurzer Zeit auf dem Berliner Auktionsmarkt war und von den Autoritäten, natürlich ohne Kenntnis der Arbeiten der »Iconographie«, für ein Original gehalten wurde**) (siehe Figur 236). Die Bruchstücke der Brueghelschen Originaltafel hängen in St.-Omer. Bei der eigenartigen malerischen Betätigung des alten Brueghel, der große Bilderbogen satirischen Inhaltes mit dem Pinsel schrieb, lag es für ihn nahe, diesen Stoff zu verwerten; auch dieses Bild wurde gestochen und Ausschnitte aus demselben immer wieder verwandt. Vergleicht man den Kupferstich vom Jahre 1559 (siehe Figur 237) mit dem Gemälde vom Jahre 1556, so sieht man, daß dem Meister zwei total verschiedene Lösungen desselben Problems gelungen sind.

Henri Meige publiziert in der »Iconographie de la Salpêtrière« 1895 einen Stich aus dem Reichsmuseum, welcher große Ähnlichkeit mit unserem Gemälde hat. Bloß daß der Stuhl mit dem umgefallenen schreienden Klienten, der am Boden vom Operateur weiter bearbeitet wird, noch aufrecht steht. Die auf dem einen Gemälde am Saume des Operationsgewandes angebrachte Bezeichnung des Dorien de Renaix hat sich als nachträglicher Zusatz herausgestellt. Von diesem Blatt existieren übrigens nur zwei Exemplare. Auf dem andern ist auf dem Vorhang eine Banderole angebracht, auf dem die ungefähren Worte zu entziffern sind: »Flämisches Narrenhaus«.

Der Sinn aller dieser Darstellungen Brueghels ist derselbe: »Geht hin zu der Zauberin von Malleghem oder zum Dorien von Renaix oder zu irgendeinem anderen Scharlatan und laßt euch die Fliegen und Mucken, die ihr im Kopfe habt, operieren!«

---

*) Henri Meige, Les Opérations sur la tête. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière 1895 u. Pierres de Têtes, ibidem 1899.

**) H. Gaudier. A propos d'un tableau du Musée de St.-Omer représentant les arracheurs de pierres de tête ibidem 1900.

Ein Seitenhieb fällt dabei auf die zünftige Medizin. Auf dem einen Stich sieht man nur noch die Reste einer verlassenen Apo-



Rotterdam

Fig. 238. Das Narrenschneiden.
Von Jan Steen.

theke. Natürlich kann die nicht blühen und gedeihen, wenn alle Leute zu Kurpfuschern laufen.

Das bekannteste dieser Narrenschneidebilder stammt von der Hand Jan Steens und es ist bei der ganzen Richtung des Steenschen



Fig. 239. Das Narrenschneiden. Von Jan Steen. Amsterdam.

Humors nur wunderbar, daß er diesen Gegenstand nicht noch häufiger zum Vorwurf genommen hat. Hatte er doch dabei die beste Gelegen-



Fig. 240. Der fahrende Schnittarzt. Unfertiges Gemälde von Adriaen Brouwer.

heit, sich über menschliche Schwächen lustig zu machen. Jedenfalls ist dieses Bild als Titelvignette eines Buches über die Leichtgläubigkeit und die Dummheit der Menschen bestens zu empfehlen. Ein Bäuerlein ist auf einem Sessel angebunden und ein Scharlatan operiert denselben unter Assistenz einer Nonne, die das Idealgesicht einer alten Vettel hat. Der Operateur zieht dem sich sträubenden Patienten eine Unmasse Steine aus der Halswunde und wirft sie in ein Gefäß. Die Herkunft der Steine ist sonnenklar; ein Bursche reicht sie ihm ganz offenkundig unter dem größten Vergnügen der durch das Fenster zusehenden Nachbarn. Der Patient ist der einzige auf dem ganzen Bilde, der an den Schwindel glaubt! Schmerz, das fließende Blut und die Aufregung tun das Ihrige, und mit Wahrscheinlichkeit wird der Tölpel durch den Eingriff geheilt (siehe Figur 238).

Meist wird nun der Erfolg nicht zu lange vorgehalten haben, aber wenn die Wunde geheilt ist, war auch unser Operateur schon längst außer Gesicht. Auf einer Landstraße hat er sein Atelier aufgeschlagen, und so sehen wir ihn wieder auf dem Bilde von Brouwer in Aachen. An der Hinterwand eines Hauses hängen als Trophäen exstirpierte Steine und andere Fremdkörper, und vor gaffendem Publikum ist der Chirurg gerade bei der Arbeit (siehe Figur 239). Von der Seite führt man ihm auf einem Schiebkarren einen neuen Klienten zu. Das Bild ist nur eine Farbenskizze.

Die gleiche Darstellung, nur mit dem Unterschiede, daß der Scharlatan hier eine Bühne aufgeschlagen hat, auf der er unter großem Zulauf des Volkes operiert, stammt wieder von Jan Steen. Das Bild ist durch vielfache Stiche sehr bekannt geworden. Die ganze Haltung des gläubigen Opfers ist beinahe identisch mit der des Rotterdamer Gemäldes (siehe Figur 240).

Eine Leinwand, welche offenbar derselben Kategorie zugehört, beschrieb der Pinsel des Jan van Heemessen (1550, Haarlem). Hier steht zur Abwechslung einmal auf offenem Marktplatz das Zelt des Operateurs; unter Hilfe zweier schwesterhaft gekleideter Frauen

schneidet er gerade bei einem Soldaten einen großen Stein mitten aus der Stirn. Dem bebrillten Operateur, der seinen Freibrief auf dem Tische liegen hat, macht offenbar die Operation keine technischen Schwierigkeiten. Neben ihm ringt die entsetzte Mutter die Hände. In nicht besonders zartfühlender Weise hat der Maler gerade an ihr den Humor der Situation schildern wollen. Die an einer Schnur



Madrid.

Fig. 241. Die Steinoperation. Von Jan van Heemessen (1550).

aufgehängten drei runden Körper kann man auch vor dem Original im dunklen Saale des Prado nicht sicher klassifizieren. Sind es blutstillende Schwämme oder sind es extrahierte Fremdkörper? Zur Charakterisierung des Gemäldes wäre das von Bedeutung, da man vielleicht geneigt ist, die Tafel auch den Darstellungen seriöser Operationen zuzuzählen (siehe Figur 241).

Das drastischste Werk dieser Richtung mit der größten Betonung der humoristischen Seite stammt von Franz Hals dem Jüngeren. Es hängt in Rotterdam dicht neben dem Jan Steenschen. Der Operateur mit dem Gesichte eines Beckmesser trägt vorn auf der Stirn sein

Privileg, und an der Wand hängt Brief und Siegel. So muß die Operation glücken. Der Patient brüllt so, daß man seine hintersten Backenzähne sehen kann. Den Vordergrund nimmt ein Negerknabe ein, der in einem silbernen Becken die herausgenommenen Steine auffängt. Auf blauem Tischtuch liegen eine Reihe von Instrumenten, namentlich das Stilett mit Elfenbeingriff hebt sich wirkungsvoll vom Grunde ab (siehe Figur 242).

Die Geschichte dieser interessanten Operationen wird nun noch weiter illustriert durch eine Reihe von Kupferstichen, denen scharf gewürzte Verse beigegeben sind. Zunächst wollen wir einen Holzschnitt von Weydmans erwähnen, einmal weil er zu den wenigen mir bekannt gewordenen Steinoperationen an Weibern zählt, anderseits weil die Darstellung noch vollkommen mit den beschriebenen Gemälden der Art korrespondiert (siehe Figur 243). Die meisten der übrigen Stiche aber gehen nun weiter und spielen mehr auf das Gebiet der moralischen Schlußfolgerung hinüber, indem den Künstlern ungefähr das vorschwebte, was Hans Sachs in seinem Fastnachtspiel zum Ausdruck brachte. Der Begriff des Stein- oder Keyschneidens bei Verdrehten und Absonderlichen war eben im Volksbewußtsein schon zum Sprichwort geworden, wie man zum Beispiel heute auch im übertragenen Sinn vom Stechen des Stars spricht. Die vorhandenen Drucke gehen zum Teil auf den Pieter Brueghel zurück, respektive sind Modifikationen seines Bildes vom Steinschneidemeister Doyen von Ronse, bei dem eine ganze Klinik von derartigen Operierten zu sehen ist; auf Sesseln sitzen sie angebunden und werden vom Meister oder seinen Gesellen operiert. Unter einem solchen Bilderbogen stehen die Worte: »Nil opus Anticyras abeas, hic tollitur oestrum.« Das heißt nun zunächst den Teufel mit Beelzebub austreiben; oder kann man annehmen, daß die alten Holländer bessere Lateiner waren wie wir? Also: Es ist nicht nötig, daß du erst nach Anticyrae gehst, man kann dir hier schon deinen Wespenstich heilen. Anticyrae ist eine nach dem Arzte des Herkules genannte Stadt, in der viel Helleborus wächst, ein Kraut, mit dem jener den Herkules von einer nervösen fallenden Krankheit befreite. Oestrus ist



Rotterdam.

Fig. 242. Das Narrenschneiden.
Von Franz Hals dem Jüngeren.

die Schafbremse, die die Drehkrankheit hervorruft. Karolus Allaerdt hat nun die Konsequenz am weitesten gezogen, indem er den alten Brueghelschen Bildern noch eigene Dessins mitgibt und erläuternde

Verse zufügt. Er hat die Operierten, die auf vier Sesseln sitzen, mit charakteristischen Attributen ausgestattet, aus denen erkennbar ist, an was für einem Steinübel der Patient leidet. Da ist einer durch Weinkanne und Löffel als Fresser und Säufer geschildert, und darunter stehen die Worte: »Ach lieber Meister, mache deine Sache gut, dann trinken wir auch nach der Operation eins zusammen.« Den anderen plagt die Rauflust, den dritten die Rauchlust. Der erstere schlägt während der Operation dem Assistenten die Faust ins Auge und trägt an seiner Mütze und am Gürtelhaken blanke Messer. Der Tabakheld hat in allen Taschen rauchende Pfeifen stecken. Die anderen Beigaben der armen Opfer des Doyen sind zu obszön, als daß man sie wiedergeben könnte. Einer sitzt da melancholisch und überlegt:



Kaiserin-Friedrich-Haus.

Fig. 243. Holzschnitt von Weydmans.

> Man muß so viele Schmerzen leiden,
> Läßt man sich Gebrechen schneiden.
> So ist's nicht fremd, daß jung und alt
> Am liebsten seinen Stein behalt.

Die Darstellung der Steine in den Körperhöhlen, die auch mit großen Zangen herausgeholt werden, übergehen wir, müssen nur noch die bezeichnende Moral mit ihrem frivolen Schlußbilde anführen, die dahin zielt, daß ein willensstarker und zielbewußter Mensch seine Steine auf normalem Wege los werden kann:

> Ick sien wel die under Meesters Hande comt, moet veel lyden,
> Darum kack ick se liever uyt, so hoeft men niet to snyden.

Was steht nun auf den Zetteln, die wir so vielmals auf diesen Bildern an den Wänden angeschlagen finden? Die Maler benutzen

sie meist, um auf ihnen ihr Werk zu signieren. In Wirklichkeit aber bedeuten sie Brief und Siegel für herumziehende Schnittärzte oder auch die Speisekarte der von ihnen verzapften Wundarznei. Zwei solche Marktschreyerzeddel aus Leipzig wollen wir hier wiedergeben. Der erste vom Jahre 1470 beruft sich in prahlerischem und wahrscheinlich auch aufschneiderischem Tenor auf königliche Protektion.

De Cyrurgico et Oculista in Lypzek anno Domin. 1470 in mense Octobris. Wissentlich sei mennigklichen, dass herkommen ist ein bewerter Meyster genannt Herr Johann von Tokenburgh ritter der keyserlichen Majestaet und des heyligen römischen Reichs und ist auch des durchleuchtigen fürsten und herren, her Mathias Konigks czu Hungarn Wuntarzt gewest etzliche Jar an den genannten Königk er dan seyn Meisterschaft hat nemlichen eynen pheyl von ihme brocht hat, den er mehr den elf jahr in seinem rugkger tragen hat usw.

Prahlt der erste ganz unverschämt, so gibt uns ein zweiter erhaltener derartiger Marktschreierzettel doch eine interessante Einsicht in die umfangreiche Tätigkeit eines Chirurgen der damaligen Zeit.

Erstaunt sind wir zu hören, was alles ein solcher fahrender Geselle kann:

Czu wissen sei allermeniglich daß ein bewerter meyster herkommen ist in allerley Stuken der Wundarzney von dem Haupt bis uff die Fuße.

1. czum ersten den bruch czu schneiden mit gots hulffe.
2. Item er kann auch den bruch schneyden daß man dy nieren darf nit ausnemen und eynem an seinem Leben nit schadt.
3. item auch etzliche bruch czu wenden ungesnyten an frawen und an mannen.
4. item den steyn zu sneyden.
5. item etzliche steyne ungesnyten heraus zu nehmen.
6. item Kropf czu sneyden und etzliche zu vertreiben ungesnyten.
7. item drusen und oberbein zu sneyden und czu heilen, und den Zopher.

8. item die Fistel und Krebse und die zrierigk czu heilen, wo das möglich zu heilen steht.
9. item ouch den staar czu stechen an den ogen und etzlich gebrechn an den ogen ouch zu vertreiben.
10. item hassenscharten czu sneyden und czu heilen.
11. item och mancherley heymliche Krankheit an frawen und mannen wenden die nit offenberlich czu schreiben sind.
12. item ist er ouch eyn guter wundartz czu alten und czu faulen wunden.
13. item aouch frische wunden und beinbruch zu heilen.
14. item auch manche ungestalte Mole von wunden die nit recht geheilt wären wieder eyn rechte Gestalt zu machen.
15. Item etzliche muttermole domit ein mensch geboren wurt zu vertreiben.
16. item auch die Pestilenz zu vertreiben. Diese obgeschriebenen Stuke kann der Meister mit Gods hulfe.
17. item also bedenke ein jegliche mensche das davon höret sagen oder lesen was Krankheit er an ihm habe, die man nit alle hier geschrieben kann. Wem etwas fehlet der mog zu diesem Meister kommen und seinen rat haben so will er von niemand key Geld nehmen er habe es dann verdient.
18. Es hat auch mancher Meister viel Briefe ausgehenkt Dunket mich wenn ich eynen kranken gesund mache das sind dy besten briefe, wann die Briefe machen niemand gesund.
19. item den Harn zu besehen und inwendige arcney dy einen leiparzt oder doctor czusteht nymt er sich nit an.
20. aber was er sich annympt, will er den armen gern umb gottes willen helfen und dem der es vermagk um eyn bescheyden gelt.

Man muß sagen, diese Anpreisung macht einen guten Eindruck und man hat die Überzeugung, daß der Mann viel von dem was er da sagt, kann und kaum zu den Scharlatanen zu zählen ist. Schlau und dem Charakter der Zeit entsprechend sichert er sich bei den gefährlichen Operationen göttliche Assistenz, die ihm den Buckel



Unbekannter Holländer etwa [illegible] — *Eigene Sammlung*

Fig. 244. Operationsszene.

deckt; er kann diese Operation nur mit Gottes Hilfe; die anderen Kleinigkeiten macht er auch so; beachtenswert sind die Anpreisungen für kosmetische Eingriffe.

Bevor wir uns der großen Gruppe zuwenden, welche die kleinen und großen Leiden der Zahnkranken behandelt, wollen wir noch einen Blick werfen auf ein Operationsbild, welches das Wesen aller dieser blutigen Szenen restlos wiedergibt.

Da sehen wir auf einem jener typischen holländischen Interieure des Anfangs des siebzehnten Jahrhunderts, die in einem goldig gehaltenen Tone das Innere von meist einfachen, scheunenartigen Häusern wiedergeben, eine humoristisch aufgefaßte und mit drallem Bauernhumor gemalte Operationsszene. Ein wie ein Henker in rotes Tuch gekleideter Scharlatan kniet auf der Erde und hat soeben einer Frau an ihrem Sitzteil einen tiefen Einschnitt gemacht (siehe Figur 244). Er sondiert gerade die Wunde und hält dabei das gebrauchte Messer zwischen den Zähnen. Der alte Praktiker sieht nicht mehr gut und hat sich zu diesem Eingriff die Brille aufgesetzt. Das Blut fließt in Strömen und ein Hund beschnuppert es mit neugieriger Schnauze. In der Ecke sitzt — ein Häufchen Unglück — ein in einer Decke eingewickelter Alter, der den Eindruck macht, als wäre er bei einer Dorfschlägerei übel zugerichtet. Am Boden liegen benutzte Schwämme, die Umgebung tröstet und spottet und scherzt. Eine seltene Mischung von Humor und Erotik, Verspottung und Verhöhnung, Trost und Verständnis für schwerste Stunden.

ZAHNOPERATIONEN

Dem Kapitel der Zahnoperationen wollen wir nur kurze historische Geleitworte vorausschicken.

Daß die Gemälde dieser Art im siebzehnten Jahrhundert so häufig waren, liegt nicht allein darin begründet, daß die Grimassen der Operierten ein wohltuender Anblick sind für alle Betrachter,

welche zurzeit ohne Zahnschmerzen sind, sondern auch darin, daß die Zahnextraktionen erst vom siebzehnten Jahrhundert an besonders modern wurden.

Die alten Ärzte bis hinein in das späte Mittelalter gingen nur mit einer gewissen Schüchternheit an die Zahnextraktion heran. Erasistratus, derselbe, der von Galenus unter die Wiederhersteller der Anatomie gerechnet wird, eines der Häupter der Alexandrinischen Schule, soll in Delphi im Tempel des Apollo eine bleierne Zahnzange als Weihgeschenk aufgehangen haben, um dadurch anzudeuten, daß nur solche Zähne extraktionsbedürftig seien, die bereits lose sitzen. Dieselbe Ängstlichkeit beseelte die Araber, begründet doch Abul-Kasim seine Warnung mit den Worten, »da die Zähne nicht wieder wachsen«.

Bei dem Chirurgen Ryff (seine große Chirurgia erschien Frankfurt 1545) gibt es schon eine Reihe von Zahninstrumenten. Unter ihnen den Entenschnabel für die Stümpfe, den Pelikan, die Geißfüße, den Überwurf und fünfzehn Zahnreinigungsinstrumente. »Solche dienen die Zähne frisch und sauber zu halten und sind solche bei den Welschen, die auf leiblichen Schmuck viel mehr sehen, als wir Deutsche, noch im Brauch.«

Der Patient soll bei der Zahnextraktion niedrig sitzen, der Kopf eventuell zwischen den Beinen des Operateurs.

Noch Lorenz Heister warnt in seiner Wundarzenei vor der Extraktion festsitzender Zähne, »indem manchmal Leute darüber gestorben sind«.

Vesalius erinnert daran, daß bei erwachsenen Leuten das Herauskommen der Dentes sapientiae mit großen Schmerzen verbunden sei, und daß es kein besseres Mittel gebe, als das Zahnfleisch hier zu schröpfen oder zu durchschneiden, was er selbst in seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahre am eigenen Leibe mit Erfolg durchgemacht habe.

Die Patronin der Zahnärzte ist die Jungfrau Apollonia, die ihr Martyrium unter Decius im Jahre 250 am 9. Februar erlebte. Meist wird sie dargestellt, wie sie an eine Säule gebunden ist und ein

Scherge ihr mit Gewalt die Zähne ausreißt. Oft steht sie auf einem brennenden Scheiterhaufen, aber das Feuer hatte keine Gewalt über

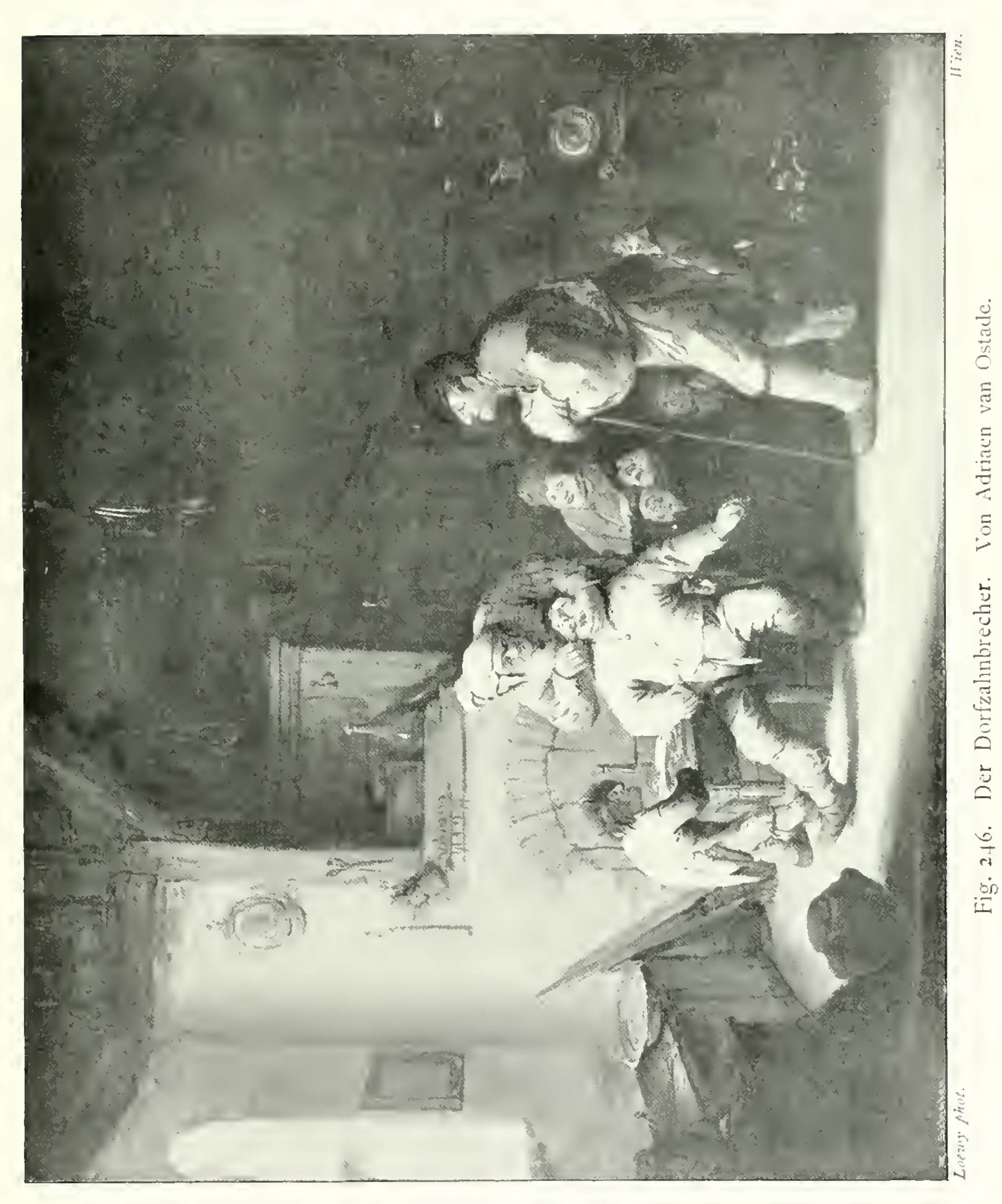


Car. D[illegible]. *Galleria Corsini, Rom.*

Fig. 245. Die heilige Apollonia.

sie. Eines der schönsten und bekanntesten Gemälde zeigt sie mit der Extraktionszange und einem Zahne. Im Dom zu Mailand steht sie von Procaccini gemalt. Auch Guido Reni malte sie. Sam-

melnde Zahnärzte haben über hundert Darstellungen dieser Art zusammengebracht, ohne daß wir aber solchem Bestreben ein größeres medizinhistorisches Interesse zusprechen können. Wir bringen nur



Loewy phot. Wien.

Fig. 246. Der Dorfzahnbrecher. Von Adriaen van Ostade.

das berühmte Gemälde von Carlo Dolci mit dem vollendeten Ausdruck geduldiger Hingabe, welches in keinem stimmungsvollen Wartezimmer eines Zahnarztes fehlen sollte (siehe Figur 245).

Nachdem wir in den voraufgegangenen Blättern gesehen haben, welches Interesse namentlich die flämisch-holländischen Maler an Darstellungen aus dem Gebiete der Medizin genommen haben und wie ihre Behandlung und Auffassung des Gegenstandes mit Vorliebe in ein tragikomisches Kolorit getaucht war, kann man schon von vornherein annehmen, daß diese doppelte Vorliebe sie zu einer häufigen Wiedergabe von Zahnoperationen führen mußte. Und tatsächlich gibt es eine Unmasse solcher Zahnarztszenen, die in mehr oder weniger Anlehnung an Brouwers, Teniers' und Ostades Meisterwerke von Nachahmern dieses Dreigestirns geschaffen wurden. In jenen glücklichen Zeiten, in denen das ärztliche Gewerbe von beinahe jedem betrieben werden konnte, fingen die herumziehenden Quacksalber meistens zunächst die Ausübung ihres Handwerks damit an, daß sie den lieben Nächsten die Zähne ausbrachen, zu welchem Eingriff noch nicht einmal ein Privileg nötig war. Solche fahrenden Zahnkünstler fehlten kaum auf irgendeinem Jahrmarkt, und neben einem schreienden Ausrufer, dem oft phantastischen Kostüm des Operateurs zogen eine Unmasse als Anlockung auf dem Tische aufgestapelte oder in Schnürenform aufgereihte Backenzähne die Menge an. Eine solche Darstellung zum Beispiel sehen wir in Amsterdam, von Jan Victor 1654 gemalt; der grotesk angezogene Zahnreißer arbeitet unter einem chinesischen Zelte. In der Ecke kämpfen zwei Straßenköter um eine Ochsenkinnlade, eine hübsche symbolische Anspielung. Die besten der holländischen und flämischen Sittenmaler haben diesen Vorgang als Interieur behandelt, wobei sie besser Gelegenheit hatten, der Szene einen satirisch-humoristischen Charakter zu geben. So freuen wir uns über die komische Wirkung der Operation auf dem Ostadeschen Bilde aus Wien. Wenn sonst einmal bei einer von ihm so unübertroffen gemalten Bauernschlägerei der eine oder der andere Zahn verloren ging, so zeigten alle Gesichter nur die Stufenleiter der Wut und Raserei; hier aber löst der in der Wohnung des Dorfbaders befreite Backenzahn in den Zügen der Anwesenden ganz verschiedene Wirkungen aus. Die entsetzte Jammermiene des knienden Eheweibes kontrastiert mit der Heiter-



Hanfstaengl phot. *Dresden*

Fig. 247. Die Zahnoperation. Von Gerard van Honthorst.

keit der anderen, wobei man unwillkürlich an den alten Spruch denkt: »Die Schadenfreude ist doch die reinste Freude« (siehe Figur 246).



Br...manns Nachf. phot. *Dresden.*

Fig. 248. Der Zahnarzt.
Von Gerard Dou.

In meisterhaft vollendeter Weise hat der Feuermaler Gerard van Honthorst das verschieden nuancierte Interesse der Zuschauer zum Ausdruck gebracht (in der Dresdener Galerie). Noch in später Abend-

stunde kommt ein Trupp von Leuten zum Zahnarzte, damit er einem ihrer Freunde den schmerzhaften Backenzahn entferne. Bei Kerzen-



Hanfstaengl phot. *Kassel.*

Fig. 249. Der Zahnarzt. Von David Teniers.

beleuchtung vollzieht sich die Operation. Der weitgeöffnete Mund des Schmerzgequälten ist der Mittelpunkt des Gemäldes, der gleichzeitig durch eine vorgehaltene Kerze den Höhepunkt des Lichteffektes darstellt. Das Mienenspiel der Beteiligten, die ganze Gruppierung der Personen, die Beleuchtungseffekte und die gute Erhaltung des Gemäldes machen dieses Werk zu einem der Hauptwerke des in Italien

unter dem Namen Gerardo della Notte beliebten und anerkannten Meisters (siehe Figur 247).

Wohl das bekannteste Zahnarztbild stammt von dem von uns schon so vielfach genannten Rembrandtschüler Gerard Dou. Ich darf wohl daran erinnern, daß, als die Deutsche Gesellschaft für Chirurgie



Dresden.

Fig. 250. Der Zahnarzt. Von David Teniers.

ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, dies Gemälde von Mitgliedern derselben als lebendes Bild gestellt wurde. Köstlich kommt der Humor auf demselben zu seinem Rechte. Der Bauernbursche faßt mit dem Finger nach dem Platze seiner Qual, um sich zu überzeugen, daß der Attentäter auch wirklich heraus ist; dabei sind seine Augen vom Brüllen noch wie herausgequollen, und der Zahnarzt



Prado, Madrid

Fig. 251. Der Zahnarzt. Von Rombouts (1660 bis 1690).

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Co. Dornach, Paris, New York

— zeigt triumphierend seine Beute. Der übrige Beirat des Fensterbildes ist der typische (siehe Figur 248).

Von Teniers dem Jüngeren besitzen wir zwei solche Darstellungen, die eine in Kassel, mit offenbarer Anlehnung an Dou. Wie ein Sieger und im Glücksgefühl des Erfolges demonstriert der junge Zahnarzt den Backenzahn, während sich das Opfer im Hintergrund seine gequälte Kinnlade festhält. In der Komposition des Vordergrundes verrät sich der routinierte Meister. Neben seinem Instrumentarium liegen Mohnköpfe und ein Kataplasma, gewissermaßen als Reklamezeichen seiner beinahe schmerzlosen Methode. Genau denselben Gegenstand zeigt das Dresdener Bild, und doch welcher Kontrast in der Auffassung! In stoischer Ruhe, ohne mit einer Wimper zu zucken, sitzt der alte weißbärtige Scharlatan in grotesker Kleidung, in pelzbesetztem Mantel und wallender Feder auf dem Barett. Er kennt keine technischen Schwierigkeiten, aber auch kein Triumphgefühl mehr (siehe Figur 249 und 250).

Alle diese Gemälde sind vielfach radiert und gestochen. Unter einem solchen Schwarzkunstblatt von Jan van der Bruggen (geb. 1649) stehen die Verse:

> La dent que vous voyez luy causa de la rage
> Estant ostée, reprend le patient courage.
> En luy faisant du mal je luy ay fait du bien
> On dit qu'apres douleur un bonheur en revient.

Sahen wir bisher Zahnbrecher aus der niederen Herkunft der Dorfbader und Scharlatane, so zeigt uns ein famoses Gemälde von Rombouts, einem Antwerpener Rivalen von Rubens (1660 bis 1690), einen technisch und gesellschaftlich offenbar höherstehenden Dentisten. Das geht schon aus der Masse von Instrumenten hervor, die er auf dem Tische liegen hat. Wir sehen da neben dem Geißfuß Pelikane, Überwürfe und Entenschnabelzangen und auch den Ryffschen Mundspiegel (»Mundstuck«), dazwischen mehrfache Diplome. Das in der Farbe ziemlich matt gewordene Bild interessiert besonders durch die eigentümliche Auffassung der Zuschauer. Bei dem mit gefalteten Händen am Tische sitzenden Zuschauer suchte der Maler das Problem

der malerischen Darstellung der durchsichtigen Kornea zu lösen – allerdings erfolglos (siehe Figur 251).



Fig. 252. Der Zahnarzt zu Pferde. Von Johannes Lingelbach (1625 bis 1687). *Amsterdam*

Wir wollen die große Reihe dieser Zahnarzt- und Zahnbrecherbilder schließen mit der Vorführung einer Spezies, welche, wie ich annehme, ausgestorben sein dürfte: des Zahnarztes zu Pferde. Welch

schlauer Bursche diese Abart erfunden hat, entzieht sich der historischen Forschung, aber man muß sagen: die Idee ist nicht schlecht. Das Rößlein verrichtet dabei das Hauptgeschäft. Es bringt den Künstler von Ort zu Ort, es sorgt für die nötige Reklame und drittens ist es der beste Assistent. Die Prozedur ist folgende: der Zahnreißer faßt von seinem erhöhten Platze aus natürlich besonders gut mit der Zange den Zahn; hat er ihn fest zwischen den Branchen, so macht die Rosinante, angefeuert durch einen sanften Sporendruck, einen kleinen Bocksprung, und der Zahn ist heraus. Das Bild selbst ist in der für Lingelbach charakteristischen italienisierenden Manier gemalt (siehe Figur 252).

HOSPITALWESEN

Auf meinen Wanderungen habe ich es nicht unterlassen, alte Hospitäler aufzusuchen, wo ich es nur konnte. Die Hoffnung führte mich dabei, außer Resten alter hygienischer Einrichtungen auch dekorativen Schmuck zu finden. Die Auslese war mehr wie dürftig.

In Italien tragen manche alte Gebäude aus früher Zeit noch Namen, welche auf die ehemalige Benutzung des Gebäudes sich beziehen. Aber fast nichts erinnert an den Zweck des Hauses. Da ist in einem venezianischen Hospital noch eine schöne Tafeldecke; in einem anderen Holztäfelungen und wundertätige Bettstellen. In den Hospitalskirchen aber und Kapellen oder Friedhöfen finden wir kaum etwas anderes wie in anderen Häusern mit gemeinnützigen Bestimmungen. Und wenn wirklich einmal in früherer Zeit etwas dieser Art existiert hatte, so war es längst in schwerer Zeit veräußert und in irgendwelche Museen entführt. Brüderschaften, welche schadhafte Wandbemalungen nicht mehr ausbessern wollten, übertünchten gelegentlich Fresken aus alter Zeit. Selten einmal sind sie noch vorhanden*). Den reichen italienischen und spanisch-holländischen Hospitalanlagen können wir mit unseren ärmlichen deutschen

*) Henry Meige, Les Tapisseries de Reims 1901. Eine Ausnahme macht unter anderen der berühmte Majolikafries vom Ospedale del Ceppo in Pistoja.

Verhältnissen kaum etwas an die Seite stellen. Einige Stadtkrankenhäuser haben sich aus alter Zeit noch hinübergerettet.

So das Heiliggeistspital der früheren Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd, von dem uns zum ersten Male zwei Urkunden des Jahres 1269 melden. Wir verdanken dem Pfarrer Denkinger*) eine sehr interessante Geschichte dieses Hospitals, welches in seiner Anlage wie die meisten, um nicht zu sagen alle, Spitäler einer klösterlich-kirchlichen Armen- und Krankenfürsorge seine Entstehung verdankt. Diese Hospitäler waren durch Erbschaften und Stiftungen allmählich in den Besitz von großen Vermögen gekommen. Pfründnerhäuser mit einem ausgedehnten Ökonomiebetrieb ließen das eigentliche Hospital jedoch in den Hintergrund treten.

»Seit den dreißiger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts hatte das Spital ein ganz anderes Aussehen gewonnen. Durch viele Schenkungen und Käufe wuchs sein Grundbesitz bei der Stadt und in entfernteren Gegenden und vermehrte sich im fünfzehnten Jahrhundert so sehr, daß kaum ein Ort des reichsstädtischen Gebietes war, wo das Spital nicht Besitzungen hatte. Dadurch gewann dasselbe den Charakter einer ausgedehnten Grundherrschaft. Ein Gang durch das Spitalanwesen des fünfzehnten Jahrhunderts möge uns dessen Bedeutung und Leistungen vergegenwärtigen. Unten am Marktplatze stand die Spitalkirche. Sie war um 1445 bedeutend vergrößert in das Vorderpfründhaus eingebaut worden, statt des romanischen im deutschen, das ist gotischen Stil. Oftmaliger Gottesdienst versammelte hier die nichtbettlägerigen Kranken. An den Sonn- und Feiertagen wurde ihnen das Evangelium verlesen, die jeweilig fälligen Seelgeräte verkündet und die Namen der Stifter und Wohltäter verlesen, damit sie derselben andächtig gedenken. Von der Kirche aus gelangen wir in das zweistockige vordere Pfründhaus. ‚Arme Kranke, Pilgrime und elende Personen beiderlei Geschlechts werden hier versorgt, dazu zeitlebens Aufgenommene, welche allda sanftmütig erhalten werden und dankgenehme Hülfe der Liebe erfahren.'«

*) Das städtische Hospital zum Heiligen Geist in Schwäbisch-Gmünd in Vergangenheit und Gegenwart. Von Wörner u. Denkinger. Tübingen 1905.

Natürlich kostete diese Fremdenfürsorge dem Spitale viel Geld. Unter den gewöhnlichen Werken der Erbarmung kommen auch vorübergehende Verpfleger und Brotspender in Betracht. Im übrigen verwandte man auch die Insassen zu Arbeitsleistungen. Sie mußten bei ihrer Aufnahme versprechen, nach ihren Kräften sich zum Krankendienst, Wachen, Holztragen und allerlei Dienstleistungen in der Spitalökonomie gebrauchen zu lassen. Auch beim Baden und Säubern der Kranken mußten die Armen behilflich sein.

Im oberen Stockwerk des Pfründhauses waren zahlende Pfründner einquartiert. Diese, »Reichenpfründner« genannt, hatten ihr eigenes Gemach, Speise und Wein. — Zu diesen zwei Pfründhäusern kam noch eine Wohnung des Spitalmeisters mit der Kanzlei. Ferner gehörte zum Spital eine Mühle, eine Scheune, Stallungen, Schmiede, Pfisterei, alles in allem ein Betrieb von 186 Jauchert Ackers, 70 Tagwerk Wiesen, 1070 Jauchert Wald, für die Fruchtgülten und sonstige Gefälle von gegen 230 Gütern in Stadt und Land.

Die Anforderungen, welche an dieses reiche, ganz aus Schenkungen und Stiftungen aufgebaute Unterstützungsinstitut gestellt wurden, waren aber so große, daß sich nie so viel Gelder erübrigten, um grandiose Kunstschöpfungen zu schaffen, wie dieses in Italien möglich war. Was jetzt noch da ist, kann nur als armselig bezeichnet werden. — Die Reichspolizeiordnung vom Jahre 1530 weist den Obrigkeiten und Gemeinden die Pflicht der Unterhaltung ihrer Kranken zu. Von dieser Zeit an hatten nur die Bürger Anspruch auf soziale Fürsorge. Der Rat der Stadt übernahm die Verwaltung des Spitals und stellte eine Spitalordnung auf.

Dann kam der Dreißigjährige Krieg und im Jahre 1648 klagt der Magistrat über den Ruin, worin Stadt- und Spitalwesen stecken, da die Einquartierungen alles Mark und Kräfte aufgezehrt haben. Räuberbanden hausten auf dem platten Lande. Allmählich geraten die Stiftungen in Verschuldungen und die Stadt ist nicht mehr imstande, eine Verzinsung der Stiftungskapitalien aufzubringen.

In dieser Weise mag sich auch an anderen Stellen des deutschen Landes die Kurve einer Krankenhausentwicklung vollzogen

haben. Aus kleinen Verhältnissen allmählich wachsend, ersetzte ein Komplex von oft malerisch wirkenden Fachwerkbauten eine monumentale Außenwirkung. — Liest man die Berichte und Rechnungen solcher Häuser, die vielfach auch zunächst als Zufluchtstätten der



Fig. 253. Inneres eines Krankenhauses.
Von Burgkmair.

Sondersiechen gegründet waren, so ist von eigentlicher Krankenbehandlung wenig die Rede. Manchmal hören wir von Schwerkranken, solchen, »die unter sich tun«, die eigene Küche und Badkessel bekommen. Als Illustration diene ein Bild, welches Burgkmair offenbar nach eigener Beobachtung gezeichnet hat. In einem solchen Krankensaal befindet sich ein Insasse, der an der Wand fest-

gemacht ist (siehe Figur 253). Es bedeutet das nun keineswegs eine Verbindung eines Krankenhauses mit einem Gefängnis, sondern hier ist ein Geisteskranker inmitten anderer Siechen dadurch unschädlich gemacht, daß er an Ketten gelegt wurde. So werden in den Gmünder



Siena

Fig. 254. Hospital Santa Maria della Scala.
Freske von Bartolo di Domenico (1440).

Protokollen vom Jahre 1498 Kranke erwähnt von Mangel und Gebrechen an ihren fünf Sinnen. »Solche werden zwar, da es die Notdurft erfordert, mit Anlegung oder im Gefängnis behandelt, bekommen aber wie andere arme Menschen gut Wesen, Trinken und Geld.« 1523 muß ein Mann, »der in seinem Haupte etwas entricht und seiner Vernunft nicht gebräuchig ist«, wegen Gefährlichkeit in Eisen gelegt werden. Das sind die Anfänge unserer Irrenpflege.



Abr. Bossé. Kupferstich

Fig. 255. L'infirmerie de l'Hôpital de la Charité de Paris. Etwa 1660.

Die ältesten wirklichen Hospitäler des Abendlandes finden sich in Italien, und angeblich das erste derartige Institut wurde in Rom um das Jahr 400 herum von einer Frau aus dem Geschlechte der Fabier nach ihrer Rückkehr aus Jerusalem gegründet. Nachdem dann noch durch einige Patrizier zwei Nosokomien entstanden waren, übernahmen bald die Päpste die Sorge um diese Wohlfahrtseinrichtungen. Das große Hospital San Spirito stammt angeblich in seiner ersten Anlage aus der Angelsachsenzeit. Die jetzige Form und Gestalt desselben begründete Innozenz III. (1198 bis 1216), und der nach dem Hospitale benannte Orden vom Heiligen Geiste war von Guy von Montpellier gestiftet.

Innozenz bezweckte durch die ausgebreitete Stiftung von Heiliggeistspitälern neben der Humanität auch seiner weltumspannenden Macht Ausdruck zu geben. Die im Laufe von einigen Jahrzehnten namentlich auch in Deutschland massenhaft entstandenen Heiliggeistspitäler waren durch eine Organisation verbunden, deren Zentrale in Rom lag. Eines der ältesten italienischen Hospitäler war das 832 gegründete Hospital Santa Maria della Scala in Siena. Von diesem Krankenhause besitzen wir genaue Berichte und wissen, daß es aus einem Kloster, einem Siechen-, Kranken- und Findelhaus bestand.

Einen Einblick in dieses Krankenhaus gibt uns die 1440 gemalte Freske von Bartolo di Domenico, dem Bruder des bedeutenderen Bartolo di Taddeo. Den Vordergrund des Bildes nimmt ein großer, geräumiger und reich ausgeschmückter Operationsraum ein. Von den eigentlichen Krankenräumen ist er durch ein Gitter getrennt. In diesem Vorderraum werden in Sänften die Kranken zur Behandlung hineingetragen, gebadet und untersucht. Ein Teil der Behandlung lag in den Händen der Klosterbrüder, und es wird berichtet, daß auch ein Chirurg dauernd in der Anstalt lebte (siehe Figur 254).

Andere Brüderschaften und Orden gründeten schon frühzeitig Krankenanstalten; so zum Beispiel geht der Ursprung des Danziger Stadtlazarettes auf den Deutschorden zurück. Außer den Brüder- und Schwesternhäusern der Collegia Beguinarum gab es noch die Isolierhäuser der durch bürgerlichen Tod bestraften Aussätzigen.



Floren..

Fig. 256. Frauenklinik. Von Andrea del Sarto.

Diese St.-Georgs-Hospitäler lagen außerhalb der Stadt. Das Hereinbrechen der Lustseuche und die immer wiederkehrende Pestgefahr zwang die Kommunen zur Erbauung von gleichfalls vor der Stadt gelegenen Pesthäusern.

Das Berliner Pesthaus bildete den Grund zur Charité.

Durch einen Ablaßbrief*) vom Jahre 1510 bekommen wir einen Einblick in das Hôtel-Dieu, das große und berühmte allgemeine Pariser Krankenhaus, welches unter dem unmittelbaren Schutze des Königs stand und im Anfang des siebenten Jahrhunderts gegründet war. Bevor Ludwig XIV. den Umbau dieser großen Krankenanstalt angeordnet hatte, trug es, wie wir dieser Abbildung entnehmen, einen schon recht stattlichen Charakter, nachdem das Hospiz sich allmählich um die Mitte des zwölften Jahrhunderts in ein Spital verwandelt hatte. Die Kranken lagen aber, wie wir sehen, durcheinander, zum Teil mehrere in einem Bette. Wenn auch im Vordergrunde Tote in Anwesenheit der Kranken in Säcke eingenäht werden, so macht doch das Ganze einen groß angelegten Eindruck. In Wirklichkeit aber müssen die Verhältnisse furchtbar schlimm gewesen sein. Die Kranken lagen alle durcheinander, manchmal vier in einem Bett; andere mußten, auf Bänken sitzend, die Nacht verbringen. Der Lärm, Schmutz und Gestank in diesem Hause spottete jeder Beschreibung. Saalinfektionen waren an der Tagesordnung. Allerlei Verbesserungen zum Trotz dauerten die Zustände fort. Die Hôtel-Dieu-Kommission, in Erkenntnis der unerträglichen Situation, schlug 1788 die Umwandlung dieses einzigen Riesensterbehauses in eine Reihe von Einzelbauten nach englischem Vorbilde vor. Lavoisier, der Führer dieser Kommission, starb auf der Guillotine, und so dauerte es noch mehrere Menschenalter, bis Tenons und Lavoisiers Vorschläge durchdrangen.

Ein Stich von Abraham Bosse (gestorben 1678) zeigt uns das Innere der Pariser Charité. Nach der ganzen Einrichtung aber und auch der Überschrift kann es sich nur um die Abteilung gehandelt haben, worin die »Reichenpfründner« lagen. Wir sehen eine lange Reihe von über zwanzig gegenüberstehenden Betten, welche durch

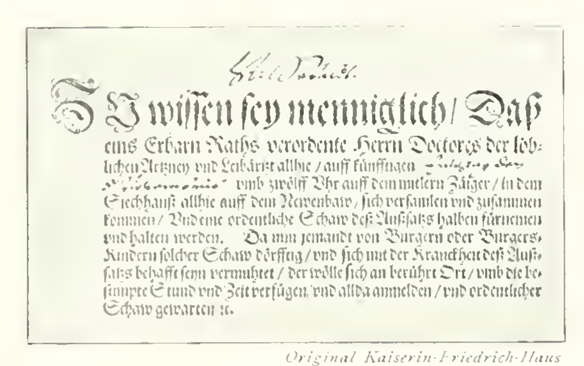
*) Original in Brüssel. Originalaufnahme im Kaiserin-Friedrich-Haus.

Vorhänge und Überbauten gegen die Umgebung abschließbar waren. Es ist die Zeit des Mittagsmahls und Brüder im Mönchsgewande verteilen das Essen. Der ganze Saal macht einen durchaus vornehmen Eindruck; hohe, große Fenster lassen Licht und Luft in die weite Halle; Gemälde schmücken die Pfeiler (siehe Figur 255).

Im Hôtel-Dieu in Paris, wo frühzeitig, wie auch zum Beispiel im Nürnberger Krankenhause, Schwangere und Gebärende verpflegt wurden, sah man sich durch schlimme Erfahrungen veranlaßt, eine eigene Gebärabteilung zu errichten. Wenn auch nachweislich durch Johann Jakob Fried erst im Jahre 1720 in Straßburg die erste wirkliche Entbindungsanstalt entstanden war, so erinnert uns ein Gemälde von Andrea del Sarto daran, daß schon erheblich früher isolierte Frauenspitäler in Italien existierten. Unser Bild führt uns in einen Saal, in welchem Bett an Bett steht. In einem liegt offenbar eine Wöchnerin mit einem Kinde (siehe Figur 256).

Daß solche wohl auch an anderen Orten hier und da vorkommende Abteilungen für Gebärende und Wöchnerinnen aber keinen Einfluß auf die Entwicklung einer wissenschaftlichen Geburtshilfe ausüben konnten, das geht schon aus der Tatsache hervor, daß auch in der größten derartigen Abteilung, im Hôtel-Dieu in Paris, auf geistliche Anordnung hin Männern überhaupt der Zutritt verboten wurde und die Kranken gänzlich den Hebammen ausgeliefert waren*).

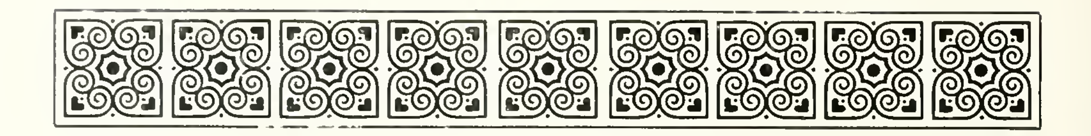
*) Wolf Becher, Entbindungsanstalten. Handbuch der Geschichte der Medizin von Th. Puschmann, Band III. Jena 1903.



Zu wissen sey menniglich/ Daß eins Erbarn Raths verordente Herrn Doctores der löblichen Artzney vnd Leibärtzt allhie/auff künfftigen [illegible] vmb zwölff Vhr auff dem mittlern Zäiger/ in dem Siechhauß allhie auff dem Newenbaw/ sich versamlen vnd zusammen kommen/ Vnd eine ordentliche Schaw deß Außsatzs halben fürnemen vnd halten werden. Da nun jemandt von Burgern oder Burgers-Kindern solcher Schaw dörfftig/ vnd sich mit der Kranckheit deß Außsatzs behafft seyn vermuhtet/ der wölle sich an berührt Ort/ vmb die bestimpte Stund vnd Zeit verfügen/ vnd allda anmelden/ vnd ordentlicher Schaw gewarten rc.

Original Kaiserin-Friedrich-Haus

Fig. 257. Lepraschauzettel vom Jahre 1632 für die Sebalduskirche in Nürnberg.



LAIENBEHANDLUNG
HEILIGE KÖNIGE

Schon ein oberflächliches Betrachten und Durchblättern der in diesen Blättern wiedergegebenen Gemälde lehrt, daß bei weitem der größte Teil derselben der holländisch-flämischen Kunst entstammt. Der Grund liegt in den äußeren bereits besprochenen Verhältnissen dieses Landes. Genau so sind nun die Gemälde, die wir noch kurz zusammenfassend behandeln wollen, in katholischen Ländern zu Hause. Der Klerus war eben dort ein beinahe konkurrenzloser Mäzen und Auftraggeber, und diese dominierende Stellung beeinflußte selbstverständlich auch den Charakter der Kunsterzeugnisse. Die Größe eines Märtyrers und Heiligen offenbarte sich für den gläubigen Betrachter eines Kirchenbildes am ehesten durch die Darstellung einer Wunderkur. Die Heilung eines durch menschliche Kunst Unrettbaren durch den Odem göttlichen Machtspruchs war das wirksamste Objekt für ein dramatisches Kirchenbild und so finden wir diesen Gegenstand bis zur Langeweile häufig in allen Schulen und allen Galerien der verschiedenen italienischen Kunstepochen.

Die zahlreichen Illustratoren des Lebens Jesu fanden im Neuen Testament genügend historischen Stoff: Und siehe ein Aussätziger kam und sprach: Herr, so Du willst, kannst Du mich wohl reinigen. Und Jesus streckte seine Hand aus und rührete ihn an und sprach: Ich will es tun, sei gereinigt. Und alsobald war er von seinem Aussatz rein. Unter anderen hat Cosimo Rosselli diese Szene in der Sixtinischen Kapelle geschildert.

Auch andere Stellen des Evangeliums Matthäi 8, 16 haben oft malerische Verwertung gefunden: Am Abend aber brachten sie viele Besessene zu ihm und er trieb die Geister aus mit Worten, und machte allerlei Kranke gesund. Und dann die liebliche Geschichte von der Auferweckung des Jünglings zu Nain und des Töchterleins



Fig. 258 Apostel Petrus und Johannes, Kranke heilend Von Joachim Buckelaer († 1573).

Jairi. Häufiger noch als den Wundertaten des Gottessohnes selbst wurden den Werken seiner Jünger, die er mit den Worten entließ: Machet die Kranken gesund, reiniget die Aussätzigen, wecket die Toten auf und treibet die Teufel aus, farbige Denkmäler gesetzt. Eine solche Tätigkeit der Apostel Petrus und Johannes in den Straßen von Jerusalem stellt ein früher fälschlich Holbein zugeschriebenes Werk des Niederländers Buekelaer dar. Es handelt sich um Massenheilungen. Auf der einen Seite kommen die Kranken auf Stelzen und allen möglichen Vehikeln, auf der anderen Seite ziehen sie froh und lustig, Krücken und Betten auf dem Buckel, geheilt wieder ab. Der Maler ist ein Schüler des Meisters, der das erste Anatomiegemälde gemalt hat, Pieter Aertsen (siehe Figur 258).

Wir haben die Geschichte der großen Krankenheiler und der Heilpatrone des näheren in der »Plastik und Medizin«, Seite 500 ff., verfolgt und haben dort gesehen, wie die frühe Kirche in kluger Berechnung und mit richtigem Verständnisse der nach überirdischer Anteilnahme hungernden Volksseele es verstanden hat, die entthronten Heilgötter der Antike selbst durch christliche Märtyrer zu ersetzen. Wir zeigten an jener Stelle, daß diese Umwandlung vielfach sich auf Grund eines organischen Prozesses wie von selbst vollzog, daß aber auch ad hoc geschaffene Kulte von dauernder Lebenskraft erfüllt waren. Wenn wir an dieser Stelle noch einmal kurz auf das arabische Brüderpaar Kosmas und Damian zurückkommen, so geschieht es deshalb, weil diese Erben der Dioskuren ganz besonders häufig eine bildliche Darstellung gefunden haben. Die ganze Lebensgeschichte der umsonst behandelnden Brüder ist von Fra Angelico in einfacher aber doch rührender Weise gemalt worden. Besonders drastisch malte er die Episode, wie Pfeile und Steine sich von den Gekreuzigten abwenden, um auf die Häupter derer, die sie töten wollten, als es Abend wurde, zurückzuprallen. –

Die Münchener Pinakothek besitzt eine ähnliche Bilderfolge, von Fra Giovanni da Fiesole gemalt. Selbst das letzte, etwas gewagte Wunder hat Fra Angelico in den Bereich seiner Darstellung gezogen. Weil der heilige Damian von der geheilten Palladia als Lohn drei Eier angenommen hatte, wollte der erzürnte Kosmas im

Tode nicht neben dem Bruder liegen. Das kindlich Rührende des primitiven Gemäldes, auf welchem ein Kamel, dazu noch auf lateinisch, den Befehl des Herrn: Nolite eos separare, wiedergibt, vermeidet die Gefahr der Lächerlichkeit.

Allein und in Verbindung mit anderen Heiligen erscheinen die beiden hundertfach gemalt, gedruckt und gezeichnet auf Heiligen-



Israel van Meckenen. 1503

Fig. 259. Kosmas und Damian.

bildern, auf Einzelblättern, Exlibris und als Buchillustration. Sie stehen oder sitzen da und halten in den Händen die Insignien ihrer Tätigkeit. Da meist der eine von ihnen ein Gefäß trägt, welches einer Apothekerbüchse ähnelt oder einem Mörser, so werden sie auch als Arzt und Apotheker aufgefaßt. Der eine aber hält regelmäßig das Uringlas in den Händen als Ausdruck der diagnostischen, ärztlichen Kunst.

Wir haben über diesen Gegenstand schon mehrfach berichtet, so daß wir uns hier begnügen können, im Bilde zwei derartige Dar-

stellungen zu zeigen. Die eine betrifft eine frühe Kupferarbeit des Israel van Meckenen. Von besonderer Schöne aber ist die Tafel des Roger van der Weyden aus dem Städelschen Institut. Neben anderen Heiligen sehen wir dort das ärztliche Brüderpaar. Beide in der ärztlichen Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts (siehe Figur 260).

Kosmas hält neben dem Uringlas noch einen Zettel in der Hand; der Bruder einen Pflasterspatel. Die klugen Köpfe mit nachdenklichen Gesichtern sind vielleicht bekannte Ärzte ihrer Zeit. Wir haben schon gesehen, daß auch noch viel später es beliebt war, sich als Arzt in Haltung und Gebärde dieser Heilpatrone verewigen zu lassen, wie römische Imperatoren auf Münzen sich in der Stellung des Asklepios prägen ließen. Es wird von den Künstlern meist Wert darauf gelegt, den von den beiden Brüdern, der einen Mörser oder einen Salbenbehälter in der Hand hat, mit kurzem Rock darzustellen. Eine Sammlung für sich würde die Zusammenstellung der Buchillustrationen dieser Art bedeuten, die namentlich im sechzehnten Jahrhundert ungemein beliebt waren. In der künstlerischen Wiedergabe der Heilpatrone überwiegen die kleineren Erzeugnisse der Malkunst bei weitem die plastischen Kunstwerke; das hat auch seinen Grund darin, daß die Brüder doch immerhin nur wenige Kirchen und Kapellen besaßen, in denen sie als Hauptheilige Verehrung fanden*). Die Verehrung und Popularität der großen Krankenheiler löste sich aber im Mittelalter immer mehr auf und zerfiel in ein Spezialistentum von Heiliggesprochenen.

Die praktische Bedeutung dieser Spezialheiligen geht aus einer Schilderung des bedeutenden französischen Chirurgen Henri de Mondeville aus dem dreizehnten Jahrhundert hervor, die in Übersetzung ungefähr so lautet: »Die Krankheit der heiligen Maria oder des heiligen Georg oder des heiligen Antonius oder des heiligen Laurentius, welches ist insgemein der Rotlauf, und die Krankheit des heiligen Eligius, welches ist Fistel und Geschwür und Eiterung, und die Krankheit des heiligen Fiacrus, welches ist der Krebs und

*) Dicht an der Via Sacra in Rom liegt ihre Hauptkirche, von Felix IV. etwa 530 erbaut, mit den gut erhaltenen Mosaikbildern ihrer Patrone.



Bruckmann phot. *Frankfurt, Stadelsches Kunstinstitut.*

Fig. 260. Roger v. d. Weyden.
Kosmas und Damian.

die Hämorrhoidalkrankheit, und die des heiligen Bonus, welches ist der Umlauf, und die Krankheit des heiligen Clarus, welches ist jeg-

liche Augenkrankheit, und die des heiligen Lupus, welches die Epilepsie ist, usw.« Die Anrufung des Heiligen nützt nun natürlich gegen die Krankheit selbst und ein fürsorglicher Chirurg sicherte sich, wenn er seinen Rücken decken wollte, die Mitarbeiterschaft einer solchen bewährten Kraft und Autorität. Wenn wir nun untersuchen, wodurch diese Heiligen zu ihrer Spezialität kamen, so gibt es zwei vollkommen verschiedene Wege. Einmal haben diese Selig- und Heiliggesprochenen in ihrem Leben sich mit der bestimmten Krankheit beschäftigt und schon zu Lebzeiten Heilungen verrichtet, und diese interessieren uns besonders, oder durch Offenbarungen haben sich Gebete zu ihren Knochen und Reliquien einmal als wirksam erwiesen. So hatte zum Beispiel der heilige Bonus so oft das Kruzifix mit dem Finger berührt, daß er eines Tages die Offenbarung hatte, daß dieser Finger niemals verwesen würde, und seit dieser Zeit beten auch solche mit erkrankten Fingern zu diesem Schutzpatron. Oder der heilige Fiacrus, ein irischer Eremit, war auf folgende Weise zu einer anerkannten Spezialität gegen die Hämorrhoiden gekommen. Wegen Magie angeklagt, setzte er sich in seiner Trauer auf einen Felsblock und siehe da: der Stein schmiegte sich seinen heiligen Körperformen so an, daß ein Sessel aus ihm wurde. Dieser Stein, jahrhundertelang im Kloster des heiligen Fiacrus aufbewahrt, tat nun seinerseits seine Schuldigkeit, und wurde jeder, der sich auf den Stein setzte, von peinlichen Übeln dieser Körpergegend befreit. Eligius wurde der Schutzpatron für Pferde, als er einstmals einem Pferde ein abgetrenntes Bein wieder angeheilt hatte. Die verschiedenen Wege, auf denen man zur wundertätigen Heiligenkraft kommen konnte, illustrieren am besten die so hundertemal auf einem Bilde vereinigten beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus. Der erste ist der christliche Prätorianer, der wegen seiner aktiven christlichen Propaganda auf Befehl des Kaisers Diokletian von numidischen Bogenschützen mit Pfeilen durchschossen wurde. Böse Zungen behaupten nun, daß die Maler mit Rücksicht auf schöne Frauenaugen die Geschichte dieses Heiligen etwas korrigiert hätten, denn auf den ersten römischen Mosaiken sei der Märtyrer

als Greis mit langem weißem Barte dargestellt gewesen; man habe aber die sonst in der Kirchengeschichte so seltene Gelegenheit, einen nackten schönen Mann bildlich darzustellen, ordentlich ausgenutzt. Wie dem auch sei, er wurde Schutzpatron gegen die Pest, als im Jahre 680 eine Epidemie in Rom wütete und Gebetserhörungen bekannt wurden, die sich 1575 von neuem bestätigten. Die Pest hörte in Mailand auf, als man durch eine Offenbarung dem Heiligen in der Kirche St. Petrus ad vincula einen Altar baute. Die uns bei weitem mehr interessierende Form ist die bei Lebzeiten erworbene und man kann wohl sagen sauer erworbene heilige Kraft. Ein Typus hierfür ist Sebastians Hauptkonkurrent, der heilige Rochus, den wir schon bei den Krankheitsdarstellungen kurz erwähnt haben. Es ist vielleicht ein Zufall, die seinem Leben die Richtung gegeben; er kam nämlich mit einem Blutschwamm zur Welt, der die ausgesprochene Form eines Kreuzes hatte. Er verschenkte noch als Jüngling seinen Besitz, ging nach Italien, um den dortigen Pestkranken zu helfen, und trat in dem Spital von Aquapendente als Pestkrankenwärter ein. Er erkrankte dann selbst an der Seuche und ist auch auf allen Darstellungen mit der Pestbeule abgebildet. Nach wundersamer Heilung ging er zurück nach seiner Vaterstadt Montpellier und starb dort unerkannt im Gefängnis. Sterbend schrieb er an die Wand seines Kerkers: Wer von der Pest ergriffen ist und zu Rochus Zuflucht nimmt, wird Hilfe finden. Und Rubens schrieb unter das Bild seines heiligen Rochus: Eris in Peste Patronus.

Neben diesen später Selig- oder Heiliggesprochenen, neben all dem fahrenden Volk und verschiedenen privilegierten Heilkundigen erwuchs aber den mittelalterlichen Ärzten noch die weitere Konkurrenz der gesalbten Könige. Die Urgeschichte der Entwicklung dieses Glaubens an die Heilkraft der königlichen Handberührung verliert sich im Dunkeln. Wenn auch Andrea Laurentio (»de mirabili strumas sanandi vi solis Galliae regibus Christianissimis concessa etc.«), 1609, unsere Hauptquelle, geneigt ist, diese Heilkraft auf Chlodwig zurückzuführen, so weisen doch die ersten historischen Notizen auf Eduard den Bekenner (1066). Die Neigung zur Spe-

zialität erfaßte auch die gekrönten Heiler und so war des Königs von Ungarn Hand gegen Gelbsucht, die des Spaniers gegen Wahnsinn, König Olafs von Norwegen Hände gegen den Kropf und die königlich englische Berührung gegen Skrofeln und Epilepsie wirksam. Und da der Salbung die Wunderkraft zukam, nicht der Person, so fehlte diese Macht den Königinnen, wie sie dagegen den entthronten König ins Exil begleitete. Das Zeremoniell des »handy work« ging in England in der Weise vor sich, daß der Patient mit seinem Arzte sich dem auf dem Thron sitzenden König näherte, worauf dieser ihn mit den Händen berührte, und zum Schluß wurde ihnen eine »touch piece« übergeben. Eine Nachforschung im Berliner Münzkabinett ergab, daß im Britischen Museum solche Münzen aufbewahrt werden, von Karl I., mit der Umschrift: Amor populi praesidium regis. In der Londoner mediko-historischen Ausstellung (1913) waren eine ganze Anzahl solcher Münzen zu sehen. Der enorme Andrang der Patienten mit »kings evil« schlug aber ein solches Loch in die königliche Schatulle, daß man bald vom Gold zum Silber überging, und als überhaupt das Geldgeschenk wegfiel, half auch dann merkwürdigerweise noch die Berührung. So berührte allein Karl III. 92107 Patienten im Laufe seiner Regierung. Der Begriff des kings evil schwebt in der Luft. Einmal werden Skrofeln, dann Rhachitis, dann wieder Kropfleiden als die Königskrankheit genannt. Nächst historischer Mitteilung zeitgenössischer Chirurgen von Fach, Gale und Banister, wollen wir noch die Zeugenschaft Shakespeares in diesen Dingen anführen (Macbeth Akt 4, Auftritt 3).

Malcolm (zum Doktor):
Sagt, kommt der König?

Doktor:
Ja Herr, denn eine Schar von Jammerseelen
Harrt seiner Heilung; ihre Krankheit trotzt
Dem klügsten Rat der Kunst. Denn sein Berühren —
So heilige Kraft erschuf Gott seiner Hand —
Kuriert sie augenblicklich.

Macduff:
Welch eine Krankheit ist's?

Malcolm:
'Tis call'd the evil.

Hans Burgkmair hat, wie schon erwähnt, auch diese heilige Kraft Eduards des Bekenners in unbedeutenden Holzschnitten für Maximilian I. geschildert, allerdings mit einem derartigen Zuschuß freier Phantasie, daß man ihnen einen historischen Wert nicht zu-



Fig. 261. Eduard der Bekenner.
Von Burgkmair.

schreiben kann. Wir sehen, wie der König Eduard in vollem Königsornate vor einem oder mehreren Kranken steht und über dieselben das Zeichen des Kreuzes macht oder ihnen eine Münze als Touchpiece gibt (siehe Figur 261).

Es scheint nun, daß diese Sitte der Königsberührung von England bald nach Frankreich kam, denn schon Philipp I., 1108, übte

das Verfahren aus. Die Zeremonie fand nun in Frankreich noch öfter statt im Anschluß an die Königsalbung. Die ganze Prozedur verlief hier etwas anders. Zunächst wurden die Patienten, wie dies Andreas Laurentius beschreibt, von Ärzten untersucht und dann dem Könige kniefällig, nach Nationalitäten geordnet, vorgeführt; dabei hatten die Spanier den Vortritt, dann die Deutschen, und die Franzosen kamen zuletzt an die Reihe. Während nun die Kapitäne der Garde dem Patienten die gefalteten Hände festhielten und der Arzt dabeistand, schlug der König ein Kreuz oder berührte auch die erkrankte Stelle und sagte dabei: »Le Roy te touche et Dieu te guairit«. Die enorme Zahl der Hilfesuchenden, die außerdem ein Almosen empfingen, geht aus den Zahlen hervor, die Laurentius angibt. Heinrich IV., dem christlichsten und unbesiegten König von Gallien und Navarra, wurden allein tausend Patienten zugeführt, von denen er mehr als fünfhundert heilte. (Quibusdam ulcera siccescunt aliis tumores minuuntur et intra paucos dies ex mille plusquam quingenti perfecte sanantur.) Nach der Zeremonie kam nun ein Gebrauch zur Anwendung, der gewissermaßen als eine Vorahnung der Antisepsis gelten kann. An drei Servietten, von denen die erste mit Essig, die zweite mit Wasser, die dritte mit Orangenblütenessenz befeuchtet war, mußte der König die durch die Berührungen vielleicht infizierten Hände abwaschen. Der Knabe Ludwig XIII. mußte zehnjährig bereits achthundert Skrofulöse berühren und es ist dem Königskinde nicht zu verdenken, wenn es dabei viermal unwohl wurde. Allmählich scheint die Wunderkraft nachgelassen zu haben, Ludwig XIV. berührte allerdings noch vierundzwanzighundert, von denen aber nur fünf geheilt wurden. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß der berühmte Chirurg Dupuytren Anfang des neunzehnten Jahrhunderts (1824) Karl X. noch hundertzwanzig die Berührung Begehrende vorführen konnte. Eine Schilderung dieser Zustände aus der Anfangszeit gibt das Gemälde van Orleys in der Pinakothek in Turin. In der offenen Säulenhalle einer Schloßkirche findet gerade die Salbung eines französischen Königs statt. In dem Schloßhof, dessen Eingang von Landsknechten scharf bewacht wird, haben sich eine ganze Anzahl Kranker

versammelt, die sowohl auf die Berührung als auch auf das Almosen warten. Es ist eine interessante Beobachtung, daß der Maler unter diesen Patienten auch wieder typische Darstellungen von Leprakranken gegeben hat (siehe Figur 262).

Diese homerische Auffassung der von den Göttern zunächst



Alinari phot. *Turin.*

Fig. 262. Salbung eines französischen Königs.
Von Bernaert van Orley († 1542).

auf die Helden und Könige kommenden Heilkraft sucht Laurentius in seiner byzantinischen Schreibweise noch historisch zu erhärten dadurch, daß er des Tacitus Zeugenschaft dafür anruft, daß Vespasian einen Blinden und Lahmen geheilt habe, daß Spartianus den Kaiser Hadrianus habe Kranke heilen sehen, daß Plinius den englischen Königen aus dem Stamme der Andegauenser die Heilkraft gegen die Epilepsie zuschrieb, daß Cassaneus bereits in seinem Catalogus

Mundi den Ungarnkönigen Heilkraft gegen die Gelbsucht und den spanischen gegen die Kakodämonen nachrühmte; auch der König Guntchrammus soll nach Gregorius Turonensis die Bubonenpest geheilt haben und die Malaria (Inguinariam pestem sanasse et quartanam febrem testatur). Laurentius möchte nun gern diesen vorchristlichen königlichen Helfern diese Fähigkeit absprechen, er beruft sich darauf, daß diese Krankheiten auch manchmal von selbst heilen und daß die dummen Menschen oft so leichtgläubig sind. Bei seinem Heinrich IV. aber sind alle derartigen Vermutungen natürlich nicht stichhaltig; auch die Andeutungen gemeiner Verleumder, daß vielleicht der veränderte Himmel den aus Spanien kommenden Kranken hätte nützen können, weist er entrüstet zurück und schiebt die ganze wunderbare Heilung der Kropfleiden, die er so vielmals bei jung und alt in wenigen Tagen hat eintreten sehen, ausschließlich auf die besondere Gnade Gottes für sein Königshaus.

Alle die langatmigen, bornierten oder auch gemein erlogenen Aussagen des Leibmedikus können uns nun weniger überzeugen, als ein Gemälde, welches der göttlichen Macht der Persönlichkeit das erhabenste Denkmal setzt. Und die Betrachtung dieses Kunstwerkes gibt uns einen Fingerzeig, wie von der Majestät eines Großen ein suggestiver heilender Einfluß auch heute noch ausgehen kann*).

Aus diesem Grunde bringen wir auch das Gemälde des Baron Gros noch in einer Abhandlung alter Gemälde, trotzdem es erst in dem Pariser Salon 1804 der Öffentlichkeit übergeben wurde. Die Szene behandelt den Besuch Napoleons im Pesthospital zu Jaffa. Zunächst hatte Gros, der historischen Wahrheit entsprechend, seinen ersten Entwurf so gestaltet (siehe Richer), daß Napoleon einen vor einer Durchgangstür liegenden Pestkranken in seinen Armen aufhob und zu seinem Lager trug.

Dann aber inspirierte den Maler wohl glücklich die Erinnerung an »Le roi te touche, Dieu te guérisse«, gleichzeitig eine ungemein feine Ovation für die königliche Bestimmung des General en chef Bonaparte.

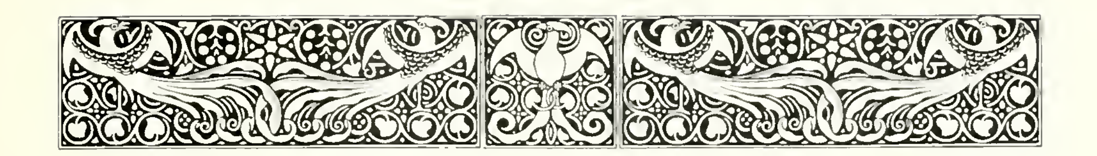
*) Der Chirurg D'Arcy Power in London hat kürzlich eine Geschichte dieser Königsheilungen veröffentlicht.



Louvre

Fig. 263. Napoleon im Pesthospital in Jaffa. Von Baron Gros (1804).
Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Co Dornach, Paris, New York

Während die Begleitung von blasser Furcht erschreckt ist und man sich ängstlich das Taschentuch vorhält, berührt Napoleon mit nackter Hand die Pestbubonen der Achselgegend und wie durch überirdische Macht kommt in die schon beinahe dem Todeskampf verfallenen Glieder wieder Leben und Kraft. Das Bild wirkte bei seinem Erscheinen in Paris geradezu revolutionär und bedeutete den Sturz der akademischen Klassizisten und inaugurierte die neue Epoche der romantischen Richtung (siehe Figur 263).



ALLEGORIEN UND EMBLEME

Das Bedürfnis der Kunst verlangt häufig eine Personifikation der Materie. So finden wir oftmals das Wesen einzelner Künste allegorisch durch Frauengestalten, die mit den charakteristischen Attributen versehen sind, versinnbildlicht. Namentlich das sechzehnte und das siebzehnte Jahrhundert liebte es, solche Serien herzustellen, in denen die einzelnen Wissenschaften oder das Kunstgewerbe in seiner verschiedenen Art, die Musik, der Tanz zum Beispiel allegorisch geschildert wurde. Die theologischen und moralischen Tugenden und andere abstrakte Begriffe bekamen ein leicht verständliches Kleid. Fast stets aber vermissen wir in einer solchen Reihenfolge die Heilkunst. Dort, wo selbst Beredsamkeit, Jus penale, Theologie und Musik in allegorischem Gewande erscheint, vergißt man die Heilkunst. Vergessen ist nicht das richtige Wort, denn die Schwierigkeit des Ausdrucks ließ diejenige Kunst, die im Leben des einzelnen und der Völker zu allen Zeiten die größte Rolle gespielt hat, in den Hintergrund treten.

Die mißliche Aufgabe, das allegorische Bild »Die Medizin« zu malen, harrt noch bisher vergebens der Lösung. Und wenn man sich heute vor diese Aufgabe gestellt denkt, nicht als technischer Ausführer desselben, sondern als historisch geschulter Regisseur, so bleibt die Szene unvollendet. Nur eine Reihenfolge von Gemälden auf einer Wandelbühne gäbe ein zutreffendes Bild.

Denn proteusartig ist das Aussehen der Medizin. Wie will man auch alle Teilbestrebungen in eine Form gießen: die Naturbeobachtung, das Studium der großen und der kleinen Körperwelt, liebevolle Pflege des Erkrankten, blutige, oft brutale Eingriffe, zuletzt die Sorge für ein ruhiges Entschlafen.

Die Vielseitigkeit der mit der Medizin selbst zu einem Ganzen verbundenen Hilfswissenschaften macht es unmöglich, daß wir eine

so treffende Allegorie für unsere Tätigkeit je haben werden, wie zum Beispiel die Rechtsgelahrtheit symbolisiert wird durch eine die Wage haltende Frau mit verbundenen Augen.

Der Mann in langem geistlichen Gewande mit dem Uringlase,



Unbekannter Holländer etwa 1620 *Originalaufnahme Kopenhagen.*

Fig. 264. Der Arzt als Gott.

der das tausendjährige arabisch-medizinische Reich symbolisierte, hat schon vom ästhetischen Standpunkt aus für unsere Zeit ausgespielt. Im klassischen Altertume symbolisierte man die ärztliche Kunst in ziemlich einfacher Weise. Man brachte eines der Hauptinstrumente einfach als Wappen an: die aufgeschlagene Pyxis mit den sichtbaren chirurgischen Instrumenten oder das Abbild eines

Schröpfkopfes. Das ist die Signatur der Medizin auf hellenischen Grabsteinen. Der Schröpfkopf wurde in dem Maße der Ausdruck des Heilgedankens, daß sich die geometrische Form dieses Instrumentes allmählich in die Silhouette eines Knaben verwandelte, der



Unbekannter Holländer. *Originalaufnahme Kopenhagen.*

Fig. 265. Der Arzt als Engel.

natürlich göttlicher Herkunft war und ein Sohn des letzten Olympiers Asklepios mit dem Namen des Vollenders Telesphorus. Auf hellenistischen Münzen finden wir bis spät hinein noch in die Kaiserzeit den Gott als Münzzeichen von Städten, sei es, weil die Prägestätte Kurstadt oder Heilort größeren Stils war, sei es, weil allmählich in der sinkenden Antike der Asklepiosdienst pantheistische Form an-

genommen hatte. Die Embleme dieser Art sind für die damalige Welt in ihrer Einfachheit leicht verständlich, weil sie allmählich entstanden waren: die Orakelstätte oder der Altar mit der sie um-



Fig. 266. Der Arzt als Mensch.

gebenden Schlange; der Schlangenstab des Heilsgottes allein; der Denkmalsgott selbst auf den Schlangenstab gestützt, oder sein zeusähnlicher Kopf, oder auch einfach der thronende Gott die Schlange fütternd.

Unsere Zeit überspringt die zwei Jahrtausende Intervall; die Zeit der Behandlung mit komplizierten elektrischen Strömen und Licht, die Zeit der eiterlosen Operation will sich mit Recht nicht mehr

mittelalterlicher scholastischer Gelahrtheit erinnern. Sie ließ die Patrone der Medizin mit ihren Uringläsern und Pflasterspateln, Totenschädelköpfen und Aderlaßbinde, Rasierschüssel und Klistierspritze im Stich



Fig. 267. Der Arzt als Teufel.

und klammerte sich an die Trümmer penthelischen Marmors und hellenischer Göttlichkeit.

Und diese Reste verdienen wahrlich heute noch den Vorzug vor den Knochenreliquien Abgelebter, deren mildtätiges Erdenwandeln einen noch so begründeten Anspruch auf Unsterblichkeit hat.

In den letzten Jahrhunderten treffen wir den Arzt in immer häufiger Gesellschaft menschlicher Knochenreste. Entweder hält er

einen Totenschädel in der Hand, oder sein Porträt, sein Wappen, sein Exlibris ist geschmückt mit Schädeln und gekreuzten Oberschenkelknochen. Diese Verbindung und dieses Emblem war tief in das Volksbewußtsein eingedrungen. Offenbar hat aber eine Verschiebung der Gedanken und Vorstellungen stattgefunden. Der Totentanz stellt den Sensenmann zunächst als Leiche, später als Gerippe dar. Die antiken Darstellungen dieser Art gaben zum Teil hierfür schon eine Stütze. Wenn aber kurz nach der Renaissance der Anatomie die Ärzte anfingen sich porträtieren zu lassen mit einem Schädel in der Hand oder auch mit einem anderen Teile des Gerippes, so sollte damit nicht der Tod, sondern das Studium der Anatomie symbolisiert werden. Aber die andere Auffassung faßte im Volke schon deshalb leichter Fuß, weil ein ironischer Unterton das Gleichnis förderte. War es nur eine Selbstironie oder nur unhistorische Verständnislosigkeit, wenn dann mit Vorliebe die Ärzte selbst den Ursprung dieses Symbols vergaßen und für ihr persönliches Wappen das Todesemblem wählten und dabei womöglich noch aus gänzlich heterogener Auffassung heraus auf den Totenschädel den krähenden Hahn des Asklepios setzten, nicht das Opfertier, sondern den Verkünder zukünftigen Lebens.

Eine Allegorie Holbeins ist originell und von einleuchtender Klarheit. Der Arzt, um dessen Schläfe sich ein Lorbeerkranz windet, thront auf einem Prachtwagen, der gerade eben einen Renaissancebau passiert; neben ihm sitzt die Theorie, die aus einem großen Kodex einen Vortrag hält, und auf der anderen Seite die harnschauende Praxis. Vor ihnen kauert in gedrückter Stellung der gefesselte Tod. Den Wagen ziehen drei stilisierte Tiere, ein Hirsch, ein Panther und ein Einhorn, welche wiederum von drei jungen kraftvollen Weibern geführt werden, die die Heilmittel Honig, Pfefferminz und Wermut versinnbildlichen; die Räder des Triumphwagens gehen über die am Boden zerschmettert liegenden Leichen von Fieber, Wassersucht und Pestilenz.

Unterzieht die Holbeinsche Zeichnung mehr die ärztliche Kunst einer allegorischen Betrachtung, so wendet sich eine beiderseitig

bemalte Kupferplatte des berühmten Pommerschen Kunstschrankes (jetzt im Kunstgewerbemuseum in Berlin) mehr an die ärztliche



Fig. 268. Hans Holbeins Allegorie auf die ärztliche Kunst.

persönliche Tätigkeit. Diese Platte dient als Verschluß des in dem Schranke befindlichen Apothekerkastens. Der Maler Anton Mozart (1555 bis 1620) aus Augsburg, wo der Kunstschrank auch angefertigt wurde, ein Landschafter, welcher sich die Holländer zum Vorbild

nahm und namentlich Brueghel imitierte, hat sich zur Lösung seiner Aufgabe an den damals sehr vulgären Spruch von den drei Gesichtern des Arztes gehalten:

Tres medicus facies habet unam, quando rogatur
Angelicum, mox est cum iuvat ipse deus.
Post ubi curato poscit sua praemia morbo
Horridus apparet terribilisque Sathan.

Diese Verse wollen wir in der deutschen Form wiedergeben, in der sie unter dem Porträt des Nürnberger Wundarztes Jakob Baumann stehen (siehe Figur 269):

Der artzt dem Kranken geordnet ist,
Der darff keins Artzts, dem nichts gebrist.
Ein artzt aber drey angesicht hat:
Engelisch so er dem Kranken rhat.
So sich bessert des Kranken noth,
So sicht der artzt gleich wie ein Gott.
Wenn nun der artzt umb Lohn anspricht,
Hat er ein Teuflisch angesicht.

Das miniaturähnlich gemalte Bild Mozarts ist in drei Felder geteilt: auf dem ersten sehen wir den Arzt bei einem bettlägerigen Kranken in der bekannten Pose des Harnsehens und des Pulsfühlens; auf dem zweiten plaudert der mit Engelsflügeln versehene Arzt mit dem Patienten, und eine Magd bringt Wein herbei; auf dem dritten hält die Ehegattin mit Gewalt ihren geheilten Mann zurück, damit derselbe nicht auf den Doktor mit geballter Faust losgehe. Der Arzt selbst mit Teufelskrallen an den Füßen hat gerade sein Honorar eingesteckt. Interessant ist die Ausschmückung des Ganzen. Über dem Bau erhebt sich ein Giebel, auf dessen einer Ecke Apollo, auf dessen anderer Asklepios thront, Hund und Hahn ihm zur Seite. Im Giebeldreieck sitzt Hygieia und Panacee, die Töchter des Äskulap. Auch der Hintergrund wirft ein gutes Licht auf des Malers historische Kenntnisse. Auf der linken Seite sehen wir den trojanischen Krieg und das trojanische Pferd; mehr im Vordergrunde beschäftigt sich Machaon mit einem verwundeten Griechen. Auf der anderen Seite wollte der Maler den Begriff der inneren Medizin verkörpern

und hat dies in der Weise getan, daß wir einen apothekerartigen Laden sehen, vor dessen Tür ein Arzt mit einem Uringlase steht.

Der vergoldete Rahmen des kleinen Kunstwerkes ist mit Emblemen der Heilkunst geschmückt. Wir sehen in bunter Reihenfolge Heilkräuter, Destillierapparate, chirurgische Instrumente usw. in reicher Abwechslung (siehe Figur 270).

Die Kehrseite der Platte trägt ein Bildnis, welches man als allegorische Darstellung des Wertes der Anatomie auffassen kann.



Kaiserin-Friedrich-Haus.

Fig. 269. Kupferstich von Solis (1556).

Der humanistisch gebildete Maler hat seinen Vorwurf wiederum dem griechischen Sagenkreise entnommen: Die Abderiten, die Schildbürger der Antike, halten den Demokritos für verrückt, da er durch Vivisektion und anatomische Tierstudien das Geheimnis der Natur zu ergründen bestrebt ist. Der von den aufgeregten Abderiten herbeigeholte Hippokrates klärt sie über ihren Irrtum auf (siehe Figur 271).

In der Karikatur und Satire besprechen wir (S. 189 bis 196) genauer die vielfachen Serien von Kupfern, welche sich mit den drei

oder vier Gesichtern des Arztes Gott, Engel, Mensch, Teufel beschäftigen*). Wir sahen da, wie die Sittenschilderer und Moral-



Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Fig. 270. Allegorie auf die ärztliche Tätigkeit.
Kupfergemälde von Anton Mozart (1555 bis 1620) aus dem Pommerschen Schrank.

richter einen volkstümlichen Stoff im Geschmack der Zeit zugerichtet haben. Wir bringen hier durch das gütige Entgegenkommen des

*) Siehe in erster Linie die ausführliche Publikation von C. E. Daniëls, Docteurs et malades. Janus 1900.

Besitzers, des Lehnsgrafen Reedtz-Thoth in Kopenhagen, die vier Gemälde eines unbekannten Holländers, welcher eindrucksvoll die

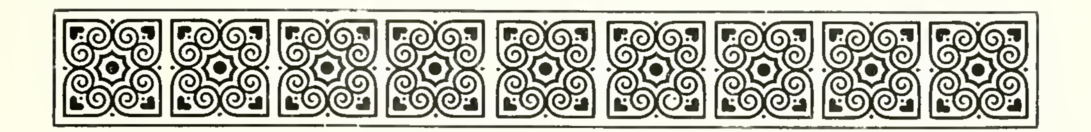


Fig. 271. Rückseite des vorigen Gemäldes aus dem Pommerschen Schrank.

Sentenz bearbeitete. Die Zweiteilung der Gemälde ist beibehalten und die Mitte nimmt die wechselnde Gestalt des Arztes ein. Wenn wir uns nach der Kleidung des Arzt-Menschen richten, so muß die Bilder-

folge um 1620 entstanden sein. Realistisch und mit großer Sachkenntnis ist die rechte chirurgische Seite der Gemälde gestellt. Da sieht man die Schienenbehandlung eines komplizierten Beinbruchs, von dessen Einrenkung und Verbandagierung an bis zum ersten Auftreten und endgültigen Aufstampfen bei der Vorweisung der Rechnung. Die Vorderszene ist erfüllt mit Gebrauchsgegenständen des Arztes und des Chirurgen. Die Parteinahme des Künstlers wird auf dem letzten Gemälde offensichtlich. Zu Füßen des Teufelarztes neben der zertrümmerten Flasche liegen aufgeschlagene Bücher, aus denen uns die berühmten Worte des Jesus Sirach entgegenleuchten; auf dem letzten Blatt aber steht als äußerste Mahnung an uns alle:

Vita brevis ars vero longa.



SCHLUSSWORT

Die erneute Durcharbeitung dieses gemalten Materials hat mich von neuem gelehrt, daß dieser Stoff keine strenge wissenschaftliche Bearbeitung erlaubt. Diese mediko-kunsthistorischen Früchte sind eben nur schmackhaftes Dessert und für Leute, die nur Hausmannskost lieben und eine gründliche Inanspruchnahme ihrer vegetativen Organe, nicht empfehlenswert. Trotz ihrer Lückenhaftigkeit aber sind diese Studien geeignet, vor allem dem Lehrer der Medizingeschichte geeignete Unterlagen zu geben. Gelegentlich kann auch die Geschichte der Medizin selbst Anregung und Nutzen aus ihnen ziehen. Bei dieser Verbrüderung von Medizin und Kunst ist aber der Arzt, der Naturforscher der empfangende Teil, und der Künstler der gebende. Denn wenn auch wirklich einmal die Kunstgeschichte durch die Fachkenntnisse des Arztes über das eine oder andere Gemälde zu einer anderen Auffassung oder auch zur richtigen Bewertung kommt, so interessiert sich bekanntermaßen im allgemeinen der Künstler und die Kunstgeschichte ja viel mehr für die Behandlung des Stoffes als für den Stoff selbst. Eine Schwäche und ein Vorzug unseres Themas zu gleicher Zeit ist die fehlende Abgeschlossenheit. Wer sich einmal in den Gegenstand vertieft hat, wird selbst zum Sammler und sucht die Lücken durch eigene Funde auszufüllen.

In dieser Gemeinschaft braucht der Arzt sich nicht über Gebühr gedrückt zu fühlen, denn wir sahen schon, daß die Lehre von der Kunstanatomie ein Geschenk der naturforschenden Ärzte für die Maler gewesen ist. Und vergessen wir auch nicht, daß die Medizin schon seit Jahrhunderten Auftraggeber und Abnehmer von Kunstleistungen war. Die Chirurgen und namentlich die Anatomen haben zur Ausgestaltung ihrer Werke der Mitarbeit von Künstlern bedurft. Oftmals haben sich Arzt und Maler zu gemein-

schaftlicher Arbeit vereinigt. Ich erinnere nur an die Namen Lionardo da Vinci und Antonio della Torre, Stephanus van Calcar und Vesalius, Gerard Lairesse und Bidloo, Jan Wandelaar und Albinus. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß bei dieser Vereinigung der ärztliche Kompagnon meistens unzufrieden war. Am bekanntesten ist Vesals Beschwerde darüber, daß die Künstler die Wünsche der Zergliederer nicht restlos erfüllten. Doch auch Albinus, Morgagni und Haller klagten über die unzulängliche Zeichenkunst ihrer Mitarbeiter. Da darf es dann nicht wundernehmen, daß die Ärzte selbst den Versuch wagten, den Zeichenstift in die Hand zu nehmen, um ihre Gedanken selbst zu interpretieren. Der eine oder der andere, ich denke dabei in erster Linie an den großen holländischen Landschafter Ruysdael, entdeckte dabei seine große Kunst und wurde Maler. Andere wieder benutzten ihre Mußestunden, um sich in irgendeinem Zweige der bildenden Kunst so zu fördern, daß sie als Radierer oder Plastiker und Maler Anerkennenswertes nebenher leisteten. Es wäre unrecht, wollte ich mich an dieser Stelle nicht des tiefen Eindrucks erinnern, den die von Paul Richer mit großem Künstlertum geschaffenen Plaketten auf dem diesjährigen internationalen Londoner Kongreß auf mich gemacht haben. Wenn man die Zeichnungen Richers betrachtet, die er von den Hysterischen für die Monographie »Les Démoniaques dans l'art« 1887 entworfen hat, so bedeuten die zahlreichen Schöpfungen des Pariser Künstlerarztes nur die meisterhafte Vollendung seiner damaligen Versprechungen.

In der Mehrzahl aber gediehen die Talente der Ärzte nicht zu solcher Höhe. Viele begnügten sich mit dem Ruhm, ihre eigenen Werke illustriert zu haben. Zunächst wundert man sich vielleicht über die Häufigkeit dieser gleichzeitigen Veranlagung, wie darüber auch, daß St. Lukas Arzt und Künstler war. Bei näherer Betrachtung aber ergibt sich, daß eine der hauptsächlichsten Eigenschaften des Arztes die Beobachtungskunst ist und das richtige Sehen. Nur technische Ausbildung braucht hinzuzukommen, um das nach Raum und Farbe Erfaßte nachzubilden. So ist es verständlich, daß die meisten Lehrer der Medizin diese Kunst ausüben.

W. A. Freund hat an mehreren Stellen*) darauf hingewiesen, daß ein Lehrer der Medizin, welcher die Zeichenkunst nicht beherrsche, eines der wirksamsten Mittel entbehre, seine Lehren dem Schüler eindringlich zu machen. In einer Zeit, in welcher der Anschauungsunterricht Triumphe feiert und hoffentlich noch erheblich gesteigerten entgegengeht, ist es überflüssig, hierüber weiter zu diskutieren. Der Kuriosität halber aber bringen wir als Illustration des umgekehrten Verhältnisses an dieser Stelle eine Zeichnung des Altmeisters Albrecht Dürer, welcher seine Zeichenkunst dazu benutzte, dem fernen Arzte seine Krankheit zu beschreiben. »Do der gelb fleck ist und mit dem finger daruff deutt, do ist mir we« (siehe Figur 272).

Ein Durchblättern unseres Bildermaterials lehrt uns, daß der größte Teil desselben holländisch-flämischen Ursprungs ist. Die Holländer sind die Maler der Medizin. Ohne sie würde dieses Buch nur eine fadenscheinige Existenz führen. Die Maler jenes niederdeutschen Volksstammes wuchsen aus sich heraus zu den Porträtisten der Medizin. Und was sind diese Maler, die mit größerer Vorliebe als andere Künstler medizinische Sujets malten, anderes, als die Realisten des täglichen Lebens, Künstler, die ihren Stoff in dem Panorama des Tages fanden und lebendige Freude und Leid mit philosophischem Beigeschmack, aber sonst unaufgeputzt auf die Leinwand warfen? Diese herbe, oft derbe Kunst wurzelte in dem Bauernsinn und Bauerngemüt, das von Erdgeist und Erdduft erfüllt ist. Und inmitten des Weltgetriebes blieb man originell und original, wie vielleicht nur noch die Inselkunst der Japaner. Erst als die niederdeutschen Bauern sich vom blauen Himmel Italiens bräunen ließen, verloren sie mit der frischen Farbe der See ihren großen Stil, und die welsche Schminke verdarb die Reinheit des Charakters und des Könnens. Und in diesem Lande, in dem die künstlerische Befähigung beinahe einseitig in der Richtung der Malerei sich entwickelt hatte, fehlten die großen Auftraggeber, Thron und Altar.

*) W. A. Freund, Zeichnen und Medizin. Katalog zur Ausstellung der Geschichte der Medizin in Kunst und Kunsthandwerk. Ferdinand Enke, Stuttgart, 1906.

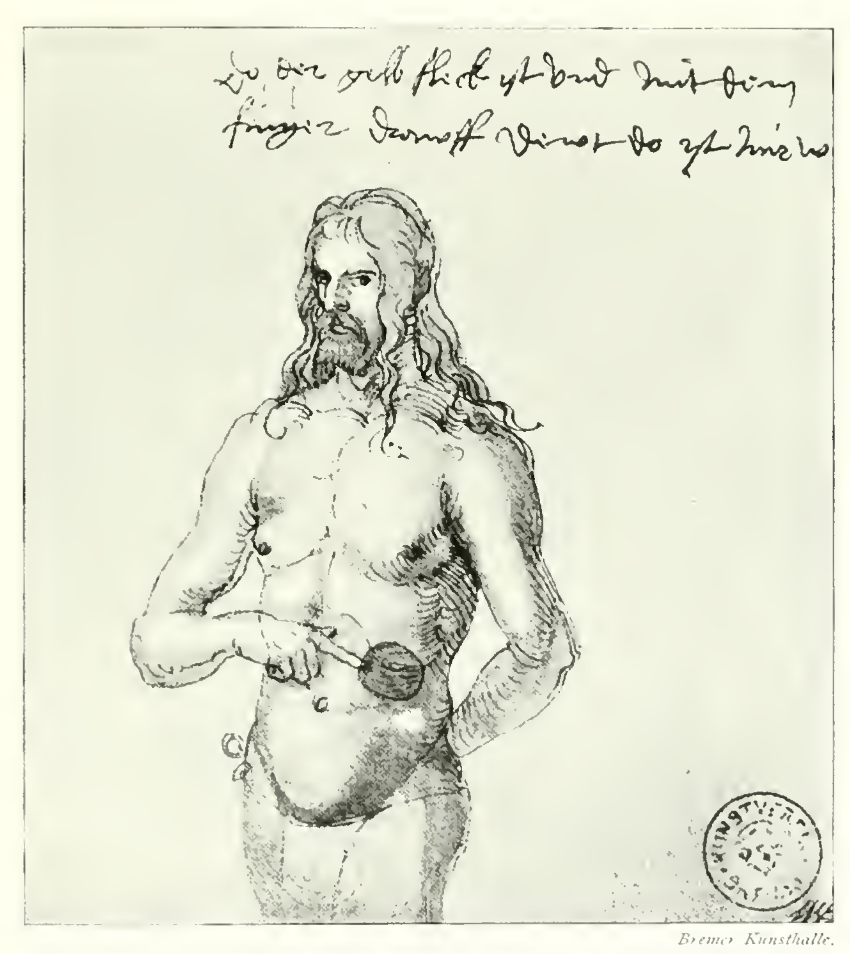
So malte man denn keine Historien in prahlerisch frisierter Pose, man malte auch keine Madonnen, sondern sich selbst mit Weib und Kind. Und deshalb sind auch gerade diese holländischen Naturalisten für uns so wertvoll, weil sie, wenn sie sich gelegentlich mit medizinischen Sujets beschäftigen, uns auch wirklichen Einblick verschaffen in zeitgenössische Verhältnisse.

Aus diesen inneren Gründen ist es verständlich, daß die Malerei aller Schulen und selbst auch die der holländischen uns vollkommen schuldig geblieben ist dasjenige, was man an erster Stelle in einer Sammlung dieser Art erwarten sollte: das medizinische Historienbild. Kaum ein größeres Werk konnten wir vorführen, welches irgendeinen für unsere Kunst wichtigen Moment im Bilde festhält. Nur das Material zu solchem liegt an den verschiedenen Stellen versteckt. Man muß es sich zusammensuchen. Erst in neuerer Zeit bemerkt man den Versuch des medizinischen Historienbildes im akademischen Sinne; das bisher latente Bedürfnis tritt in Erscheinung, berühmt gewordene Entdeckungen, das Auftreten einer großen Persönlichkeit und irgendwelche Wendepunkte in unserer Geschichte monumental zu verewigen. Ich erinnere nur an die verschiedenen Versuche Hannemans. Die Unternehmung des Malers, mit Rembrandts Anatomie in Konkurrenz zu treten, erscheint von vornherein aussichtslos, aber er leistete hierbei Anerkennenswertes, während sein Gemälde »Ambroise Paré« langweilig und minderwertig ist. Dasselbe gilt von einem als Stahlstich in England verbreiteten Bilde von Henry Lemon, welcher den Moment der Demonstration der Blutzirkulation vor Karl I. von England durch Harvey schildert. Von solchen schwächlichen Versuchen gibt es noch mehrere, namentlich vom Ende des vorigen Jahrhunderts.

Und doch wäre es ein schöner Gedanke, wenn wir ein der Medizin geweihtes Haus mit Wandgemälden schmücken könnten, welche in großen Zügen die Entwicklungsgeschichte unserer Kunst und unseres Standes zeigten. Die Schwierigkeit einer solchen bildlichen Rekonstruktion ist nicht zu unterschätzen. Der künstlerischen Lizenz dürfte nur geringster Spielraum gewährt werden und Kanonen

dürfen hier keine prophetische Rolle spielen wie in Shakespeares Heinrich IV.

In einer hügeligen Landschaft, am Rande eines Laubwaldes mit weitem Blick auf eine Ebene zeigt die Staffage einen Einblick in prähistorische Medizin. In der Ferne sieht man die flüchtigen Feinde.



Bremer Kunsthalle.

Fig. 272. Zeichnerischer Krankheitsbericht Albrecht Dürers an seinen Arzt.

Der listige Anschlag war mißglückt. Der Raub von Vieh oder Weib ist glücklich verhindert, aber der Hüter seines Feuerherdes liegt bewußtlos am Boden. Er atmet noch; sein Weib horcht bang an seiner Brust auf den Schlag des Herzens. Ein Medizinmann, der sich von den mit Fellen bekleideten Männern noch durch einen besonderen Kopfputz auszeichnet, versucht die schwere Schädelver-

letzung, die die Steinaxt des Gegners geschlagen, mit langen spitzen Steininstrumenten zu heben und mit kaltem, dem Quell entnommenem Wasser die Blutung zu stillen.

Das nächste Bild führt uns in das Innere des alten Tempels Epidauros. Wir sind im Heiligsten. Aufgestellte Dreifüße mit loderndem Feuer beleuchten den weißlichgelben Marmor, und die Reflexe spielen an den goldenen Zieraten der Gold-Elfenbein-Statue des Heilgottes. Auf den Fellen frisch geschlachteter Widder lagern in Decken gehüllt die Hergereisten. Eine stumme Schwüle drückt die Schlafenden nieder. Von der Seite naht sich, durch die Schlafenden und sich schlafend Stellenden lautlos einherschreitend, der Priester in Begleitung der die Asklepiostöchter darstellenden Priesterinnen. Eine Dienerin ist gerade damit beschäftigt, auf einen seitlich stehenden Dreifuß frisches Brennmaterial zu legen.

Ein solches Asklepieion ist auf dem nächsten Bilde der Hintergrund der blauen Insellandschaft von Kos. Im Vordergrunde haben sich im Kreise um einen älteren bärtigen Mann jüngere gelagert, die den Worten des Hippokrates lauschen. Eine Platane gibt dem Kreise Schatten. Die marmorne Bank, auf welcher der Sitzende seine Weisheit vorträgt, lehnt sich an einen Hügel. Ihr Abschluß ist eine glatte Tafel, aus deren Mitte ein Löwenkopf Quellwasser hervorspritzt. Das Äußere der dem Meister mit gespannter Aufmerksamkeit folgenden Zuhörerzahl zeigt ein Nationalitätengemisch; denn von allen Seiten kamen auch schon ergraute Ärzte, um den Worten des Koers zu lauschen.

Zwei kleinere Zwischenbilder führen uns in das Ägypterland. Wir betrachten einen Schreiber, der mit gekreuzten Beinen sitzend auf eine Papyrusrolle medizinische Weisheit kopiert. Die Erinnerung an den anatomischen Hochstand der alexandrinischen Schule des Hierophilus soll ein Gemälde festhalten, auf dem dargestellt wird, wie ägyptische Kultusbeamte mit der Präparation und der Einbalsamierung von Leichen beschäftigt sind. Auf einem Schemel sitzend, die Hand sinnend an das Kinn gelegt, schaut ein älterer Gelehrter, sagen wir Erasistratus, mit tiefer Innerlichkeit dem Vorgange zu.

Delphi. — Oribasius, der Pergamener, Leibarzt und Freund des Julianus Apostata, steht auf den Stufen des im Verfall begriffenen Apollotempels. Die letzte Priesterin der Pythia weist den Gesandten des Kaisers mit traurig ablehnender Geste zurück. Der antike Gral hat seine Leuchtkraft verloren. Das delphische Orakel ist für alle Zeiten verstummt.

In ganz veränderte Gewänder kleidet sich von jetzt ab die Medizin. Der frühe katholische Klerus, der das ungeheure Erbe des römischen Reiches gerne in sich aufgenommen, pflegt auch die Tradition der römischen Heilkunst. Im Schatten eines Klosterhofes versammeln sich die Kranken der Umgebung. Man sieht in eine geöffnete Klosterzelle, in der ein gelehrter Mönch, umgeben von allerlei getrockneten Pflanzen und Kräutern, Medizin bereitet.

Der Glanz der arabischen Heilkunde aber läßt sich nicht deutlicher symbolisieren, wie vielleicht durch folgende Darstellung. Ein arabisch-jüdischer Arzt tritt an die Lagerstätte eines erkrankten Papstes oder hohen geistlichen Würdenträgers, prüft die soeben gereichten Speisen und fühlt mit nachdenklicher Miene des Erkrankten Puls. In der anderen Hand hält er das Uringlas. Auf dem Tisch liegt aufgeschlagen mit Miniaturen versehen der Kanon des Avicenna.

Das nächste Bild führt uns die berühmte erste Medizinschule des Abendlandes vor, die Schule von Salern. In einem leeren, ungeschmückten, hallenartigen Raum mit kleinen hochgelegenen Fenstern sitzt vor einer Anzahl verschiedenartig gekleideter Zuhörer, die meistens aber priesterliche Gewandung zeigen, auch einige Frauen sind darunter, gravitätisch der Lehrer. Rein theoretisch, ohne jegliche Anschauung verläuft der Unterricht.

Ein großes Hauptgemälde, die Renaissance der Anatomie, wird flankiert von zwei Seitenflügeln. Auf dem einen sehen wir den jugendlichen Lionardo da Vinci damit beschäftigt, bei Kerzenlicht im Keller heimlich die Gefäßversorgung des Körpers zu studieren. In der Mitte dagegen, in Anlehnung an eines der Anatomiegemälde, den Triumph der menschlichen Zergliederungskunst, eine öffentliche

Sektion. Der andere Flügel zeigt die große Entdeckung William Harveys über die Bewegung des Herzens und des Blutes.

Die folgende Zeit ist schwer in umgrenzte Allegorien hineinzupressen, da sich die großen Ereignisse zusammendrängen und beinahe ein jegliches nach monumentaler Verewigung verlangt. Galileo Galilei, der Entdecker der Fallgesetze, die Erfindung des Mikroskops durch die beiden Janssen, die Vervollkommnung dieses für die Medizin so lebenswichtigen Instrumentes durch Kornelius Drebbel und andere wichtige Daten zur Geschichte der exakten Naturwissenschaften lassen sich vielleicht am besten durch den hervorragenden Delfter Anthony van Leeuwenhoek charakterisieren, wie er die Infusionstierchen zum ersten Male zur Darstellung bringt. Die Vermutungen des Athanasius Kircher von den kleinsten Lebewesen in der Luft als Krankheitserreger bekamen so einen einigermaßen realen Boden und damit wurde das erste Samenkörnchen gepflanzt, das in unseren Tagen den Mikrokosmus der Bakteriologie zu solch universeller Bedeutung auswachsen ließ.

Der zunächst durch die Reformation der Anatomie befruchtete Teil war die Chirurgie, und es gilt, besser wie das Hanneman auf seinem langweiligen Gemälde gelungen ist, die großen Verdienste des Ambroise Paré zu illustrieren. Ihn, den Vesalius der Chirurgie, sehen wir am besten bei der Ausführung einer seiner wichtigsten Taten, der Ligatur eines großen Gefäßes inmitten eines Kriegsverbandplatzes. Gehilfen mögen mit Verbänden und Begießung der frischen Wunden mit Öl oder mit Ausbrennen derselben beschäftigt dargestellt werden. Das letzte Bild zeigt uns Albrecht von Haller, den genialen Polyhistor, nicht als Anatom oder Experimentator, nicht als Förderer der pathologischen Anatomie, sondern als den modernen Wissenschaftler, als Begründer der Sozietät der Wissenschaften inmitten einer Sitzung, in welcher er vielleicht die Muskelirritabilität auseinandersetzt.

Natürlich haben diese Bilderbogen aus der Geschichte der Medizin keinen ernstlichen didaktischen Wert, sondern sie mögen nur gelten als Siegestrophäen und als die Fanfaren gewonnener

Schlachten, mit denen man ein hohes Haus schmückt. Diese Schlachten galten den Feinden der Menschheit, und gewonnen wurden sie ausschließlich mit den Waffen des Geistes, der Wissenschaft und des freien Studiums. Und wenn wir uns so die obere Halle geschmückt denken, so zieht sich unter diesen Gemälden ein Band von Darstellungen, welches die Geschichte der Krankheiten zur Darstellung bringt. Denn die Geschichte der Medizin ist ja nicht nur die Geschichte unseres Standes und unserer Wissenschaft, sondern auch die historische Betrachtung der Krankheitserscheinungen. Insofern sind wir hierbei günstiger gestellt, als uns die Vorlagen für diese Darstellung reichlicher fließen.

Das massenhafte Dahinsterben durch den Würgengel, die Pest, hat zu allen Zeiten die Künstler zu dramatischer Gestaltung begeistert. Ich erinnere nur an die turbulenten Szenen, die auch mehrfach malerisch geschildert sind, beim Ausbruch der Pest während eines Freudenfestes im alten Hellas. Oder man halte sich an die Schilderungen Boccaccios von der Florentiner Pest und benutze vielleicht die bekannte Radierung Sabatellis als Vorlage.

Diesen immerhin dramatischen Szenen gegenüber ist die Gestaltung der beiden großen chronischen Erkrankungen, der Lepra und der Lues, von einer größeren inneren Schwierigkeit. Den Aussatz denke ich mir vielleicht mehr allegorisch aufgefaßt. Durch eine öde Winterlandschaft schreitet im Pilgergewand ein Mann im typischen Kleide der Aussätzigen. Sein Gesicht zeigt einige der charakteristischen Merkmale, so vor allem die lepröse Verdickung der Stirngegend und das Fehlen der Augenbrauen. In seiner Rechten schwingt er die Klapper. Hinter ihm kraucht ein gleichfalls lepröses Weib, welches im Bettelsack allerlei Kram mitschleppt. Als Pendant hierzu muß die Lues erscheinen. Da schwebt mir immer ein grandios gemalter Baseler Entwurf des Nikolaus Manuel Deutsch als Vorbild vor Augen, der als allegorischer Hinweis auf die Lustseuche von mir aufgefaßt wird, ohne daß ich dafür aber kunsthistorische Beweise habe. Eine dralle Troßdirne wird von einem Skelett, um dessen Knochen die Tracht eines Landsknechtes schlottert,

umarmt und unzüchtig berührt. Will man aber eine realistischere Darstellung, so möge der Künstler eine Szene aus einer deutschen Badestube malen, wie sie Virgil Solis radiert hat. Als Hinweis auf die große Übertragungsmöglichkeit in diesen eigentlich der Gesundheitspflege gewidmeten Volksanstalten zeige man, wie an einem im Vordergrund von einem Badermeister gerade geschröpften Manne die deutlichen Zeichen der Seuche vorhanden sind. Die Vielzahl der geistigen Epidemien, den Begriff der dämonischen Krankheit illustriert eine Hexenverbrennung. Von einer Volksmenge umgeben, deren Gesichter klassische Beispiele der in der Tiefe der Seele meist verborgenen Bosheiten aufweisen, eine Mischung von Sadismus, Blutgier und verrohter Neugier, krümmt sich auf einem Holzstoß ein junges Weib, an einen Pfahl gebunden. Eben wollen Henkersknechte in Anwesenheit der Geistlichkeit und auf ihren Befehl Feuer anlegen, als Johann Weyer, der Leibarzt des Herzogs Wilhelm von Jülich-Kleve-Berg, zu der unschuldig Leidenden vordringt und mit seinem Gefolge die der Zauberei und teuflischen Gemeinschaft Beschuldigte befreit. Will man noch die neueren Krankheiten: Cholera, Tuberkulose und Karzinom verewigen, so wähle man zweckmäßig irgendwelche epochalen Momente aus ihrer Bekämpfung: Robert Koch in seiner denkwürdigen Tätigkeit als Leiter der deutschen Cholera-Expedition in Ägypten, die physikalische Untersuchung einer schwindsüchtigen Nähterin durch einen berühmten Kliniker und die Szene einer Brustoperation in einem modernen Operationssaal.

Die Anregung zur Ausführung eines solchen Gemäldezyklus liegt schon lange zurück. Es ist auch Aussicht und Hoffnung vorhanden, daß namentlich einzelne dieser Vorschläge zur Ausführung kommen. Der vierhundertjährige Geburtstag des obenerwähnten Johann Weyer im Jahre 1915 wird vielleicht die äußere Veranlassung sein, diesem unerschrockenen Manne und liberalen ärztlichen Vorkämpfer in der Nähe seiner Heimat und Tätigkeit ein farbiges Denkmal zu setzen. Ich erinnere auch gerne daran, daß Lucie du Bois Reymond im kleinen den Versuch gemacht hat, solche medizinhistorische Bilder zu entwerfen, zum Beispiel die erste Magnet-

operation, die Entfernung eines Eisensplitters aus dem Auge durch Fabricius Hildanus, oder die Entdeckung des Galvanismus und ähnliche wichtige und interessante Momente aus der ärztlichen Geschichte. Es darf ferner mit großer Befriedigung darauf hingewiesen werden, daß Henry S. Wellcome in seinem interessanten und groß angelegten, eben erst eröffneten medizinhistorischen Museum in London den Versuch gemacht hat, nach allerlei Vorlagen: Miniaturen, Holzschnitten, antiken Reliefs von Künstlerhand große Ölgemälde zu entwerfen.

Wenn wir diesen Anspruch erheben und wenn vielleicht auch eine Hoffnung auf Verwirklichung des Gedankens besteht, so stützen wir uns dabei auf die unleugbare Tatsache, daß unsere Kunst und unsere Wissenschaft eine solche Ruhmeshalle wirklich verdient. Denn ohne Zweifel vermissen wir bisher für die aufopfernde, stille und entsagende Tätigkeit des Arztes sowohl wie des Forschers eine imposante und rauschende öffentliche Anerkennung. Wenn überall die Staaten und Regierungen die Arbeitsleistung des einzelnen als etwas Selbstverständliches mit Recht annehmen, so fordern wir auf der anderen Seite mit stolzem Selbstgefühl eine weit sichtbare Kundgebung für die ungeheure Entwicklung der ärztlichen Kunst, die im letzten Menschenalter im Verhältnis mehr gefördert wurde, als in den letzten fünfhundert Jahren. Wir fordern aber damit nicht nur für die Medizin ein Denkmal, sondern für die Menschheit überhaupt. Denn unsere Kunst und Wissenschaft ist die menschlichste von allen. Von Urbeginn an bestand sie, und sie wird ewig sein und hat in letzter Linie als letztes Ziel die Erkenntnis des Guten und Bösen.


XVIIII
2°
XX

VERLAGS-WERKE

⸎⸎⸎⸎⸎⸎ Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart. ⸎⸎⸎⸎⸎⸎

Plastik und Medizin.

Von Professor Dr. med. **Eugen Holländer** in Berlin.

Mit 1 Tafel und 433 Abbildungen im Text. Hoch 4°. 1912.

Kartoniert M. 28.—, elegant gebunden M. 30.—



Asklepioskopf von Melos.

INHALT: **Allgemeine Einleitung.** Die medizinische Kunsthistorie, ihre Bedeutung, Aufgabe und Entwicklung. — **Spezielle Einleitung.** Die Heilgötter in der Mythenbildung der verschiedenen Völker. — **Griechisch-römische Heilgötter.** *Asklepios, sein Geschlecht und seine Mythen — Die Asklepieien — Das Bildnis des Heilgottes* — Die Rundstatuen — Der Typus seines Kopfes — Der thronende Gott — Seine Attribute und Embleme — Der Nabel — Der Stab — Die Schlange — Der Hund — Die Ziege — Der Hahn — Die Votivreliefs und andere anaglyphe Darstellungen der Asklepieien — Votivsteine mit der Darstellung der Opferszene — Der sogenannte Krankenbesuch des Asklepios — Das Totenmahl — *Andere Heilgötter und Heildämonen* — Telesphorus — Hygieia — Epione — Janiscos — Isis, Sarapis und andere Heilgottheiten — Hera-Artemis-Eilythyia — Jesus Soter. — **Exvotos.** Antike Körper- und Organdarstellungen — Skelett — Eingeweide — Eingeweidesitus und -traktus — Die ältesten Darstellungen der Leber — Körperexvoto aus Griechenland — Die Votivopfer gesunder und kranker Gliedmaßen aus neuerer Zeit. — **Allgemeine Körperdarstellungen.** Mode und Künstlerstil — Hermaphroditen — Adam und Eva. — **Schwangerschaft.** Die Geburtsdarstellung. — **Krankheitsdarstellungen.** Antike Exvotos mit Krankheitsdarstellungen — Brüste — Gesichter — Extremitäten — Augen — Genitalien — Porträtstatuen — Böser Blick und Buckel — Groteskköpfe — Masken — Zwergenwuchs — Bes-Pataikos — Ptah — Satyrspiel und Komödie — Dämonische Krankheiten, Alkohol, Wahnsinn — Blindheit — Die anthropomorphen altperuanischen Terrakotten — Verletzungen und Verwundungen.

Instrumentenkasten und Schröpfkopf, die antiken Wahrzeichen ärztlicher Kunst — Heilhandlung, Hygiene, Bad — Die Inkubationsheiligen und Patrone der Ärzte — Monumente, Embleme und Krankenhausschmuck.

Urteile der Presse:

Da die Zeit naht, wo auch in den Familien der Ärzte Umschau gehalten wird nach wertvollen Büchern, die den Weihnachtstisch zu schmücken geeignet sind, möchte ich die Aufmerksamkeit der Kollegen auf ein Werk lenken, das wohl ohne Übertreibung als eine der schönsten literarischen Gaben der neueren Zeit bezeichnet werden darf. In diesem großangelegten bilderreichen Buche sammelt und beschreibt Holländer alle Bildwerke vergangener Zeiten, welche auf die Medizin Bezug haben.

Unser kunstgelehrter Kollege hat wohl als erster in Deutschland das Grenzgebiet zwischen Kunstgeschichte und Medizin in Angriff genommen; und mit Recht nennt ihn Sudhoff den erfolgreichen Pionier auf dem Neulande der Forschung, wo man die Geschichte der Medizin in ihrer zahllosen Beziehung zur Kunst kultiviert.

Das umfangreiche medizin-historische Material sammelte Holländer in Griechenland, Kleinasien und Italien zum Teil mit Unterstützung des preußischen Kultministeriums.

Ich möchte hoffen, daß in vielen Lesern die Lust erweckt wird, die ausgezeichneten Abbildungen zu sehen und das Buch selbst zu studieren, welches außerordentlich anziehend geschrieben ist und mit seinen zahlreichen Hinweisen auf die Jetztzeit vielfach anregend wirkt. Der ganze Ärztestand ist dem Verfasser für sein überaus interessantes und inhaltreiches Werk zu großem Danke verpflichtet.

Die Therapie der Gegenwart 1912. November.

Selten hat es der Kritiker so leicht, wie bei diesem so reichhaltig und wissenschaftlich ausgestalteten Werk. Holländer meistert den Stoff wie wohl selten einer. Seine Sprache ist vornehm und, ist es mal nötig, auch von der nötigen Schärfe. Sämtliche Abbildungen sind vollendet schön; erwähne ich noch den prachtvollen klaren Druck auf bestem Papier, so ergibt sich nur das eine Schlußurteil: „Ein erstklassiges Werk, gleich wertvoll für den Altertumsforscher wie für den Kulturhistoriker, für den Arzt wie für den gebildeten Laien."

Tägliche Rundschau Berlin. 1912.

Kürzlich erschienen:

Bauer, Doz. Oberarzt Dr. J., **Die Methodik der biologischen Milchuntersuchung.** Nebst einem Geleitwort von Prof. Dr. **A. Schloßmann.** Mit 15 Textabbildungen. 8°. 1913. geh. M. 3.— ; in Leinw. geb. M. 3.60.

Fehling, Geh. Rat Prof. Dr. H., **Ehe und Vererbung.** Vortrag, gehalten im Deutschen Frauenverein vom Roten Kreuz für die Kolonien, Landesverein Württemberg, am 30. November 1912 in Stuttgart. Lex. 8°. 1913. geh. M. 1.20.

Fehling, Geh. Rat Prof. Dr. H. und **Franz**, Geh. Rat Prof. Dr. K., **Lehrbuch der Frauenkrankheiten.** **Vierte, völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage.** Mit 222 teils farbigen Textabbildungen. Lex. 8°. 1913. geh. M. 12.— ; in Leinw. geb. M. 13.40.

Freund, Prof. Dr. H., **Gynäkologische Streitfragen.** Lex. 8°. 1913. geh. M. 1.60.

Hart, Prosektor Dr. C. und **Lessing**, Dr. O., **Der Skorbut der kleinen Kinder** (Möller-Barlowsche Krankheit). Monographische Abhandlung an der Hand tierexperimenteller Untersuchungen. Mit 24, darunter 14 farbigen Tafeln. Lex. 8°. 1913. geh. M. 16.—

Hüttemann, Stabsarzt Dr. R., **Vorschriften über die Sehschärfe bei der Einstellung in verschiedene Berufe.** Ein Nachschlagebüchlein für Aerzte. gr. 8°. 1913. geh. M. 1.60.

Jahrbuch der praktischen Medizin. Kritischer Jahresbericht für die Fortbildung praktischer Aerzte. Herausgegeben von Geh. Rat Prof. Dr. **J. Schwalbe. Jahrgang 1913.** gr. 8°. 1913. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.—

Jahresbericht über die Fortschritte der Physiologie. Herausgegeben von Geh. Rat Prof. Dr. **L. Hermann** und Prof. Dr. **O. Weiß.** XX. Band. **Bericht über das Jahr 1911.** Lex. 8°. 1913. geh. M. 26.—

Jansen, Doz. Dr. M., **Das Wesen und das Werden der Achondroplasie.** Eine Abhandlung über Wachstumsstörung embryonaler Zellgruppen, verursacht durch Amniondruck in den verschiedenen Stadien der Skelettentwicklung (Anencephalie, Achondroplasie, Kakomelie). (Aus dem Englischen übersetzt von Dr. G. Hohmann und E. Windstoßer, München, mit Erweiterungen versehen vom Verfasser.) Mit 55 Textabbildungen. Lex. 8°. 1913. geh. M. 5.—

Laache, Prof. Dr. S., **Über Schlaf und Schlafstörungen. Ihre Ursachen und ihre Behandlung.** Mit 2 Textabbildungen. Lex. 8°. 1913. geh. M. 2.40.

Reiter, Privatdoz. Dr. H., **Vaccinetherapie und Vaccinediagnostik.** Mit 26 Textabbildungen. Lex. 8°. 1913. geh. M. 8.—

Schenck, Geh. Rat Prof. Dr. F. und **Gürber**, Prof. Dr. A., **Leitfaden der Physiologie des Menschen** für Studierende der Medizin. **Zehnte und elfte Auflage.** Mit 37 Textabbildungen. gr. 8°. 1913. geh. M. 5.40; in Leinw. geb. M. 6.40.

Waldschmidt, W., **Die Unterdrückung der Fortpflanzungsfähigkeit und ihre Folgen für den Organismus.** Preisgekrönte Arbeit der medizinischen Fakultät der Universität Tübingen. Lex. 8°. 1913. geh. M. 4.80.



Süddeutsche. Schöne Nackenlinien und Drehungsfalte am Hals.

Der Körper des Kindes und seine Pflege.

Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler. Von Dr. C. H. STRATZ. **Dritte Auflage.** Mit 312 in den Text gedruckten Abbildungen u. 4 Tafeln. Lex. 8°. 1909. Geh. M. 16.—; in Leinw. geb. M. 17.40.

INHALT: Einleitung. — **Allgemeiner Teil.** I. Der Liebreiz des Kindes. — II. Die embryonale Entwickelung. — III. Das neugeborene Kind. — IV. Wachstum und Proportionen. — V. Hemmende Einflüsse. — VI. Die normale Entwickelung des Kindes im allgemeinen. **Spezieller Teil:** VII. Das Säuglingsalter (bis 1 Jahr). — VIII. Das neutrale Kindesalter (1 bis 7 Jahre). a) Erste Fülle (1 bis 4 Jahre). b) Erste Streckung (5 bis 7 Jahre). — IX. Das bisexuelle Kindesalter (8 bis 15 Jahre). a) Zweite Fülle (8 bis 10 Jahre). b) Zweite Streckung (11 bis 15 Jahre). — X. Die Reife (15 bis 20 Jahre). — XI. Die Pflege des gesunden Kindes. a) Körperliche Versorgung. 1. Ernährung. 2. Kleidung. 3. Lebensweise. 4. Körperpflege (Reinigung, Bad, Luftbad, Abhärtung). b) Erziehung. 1. Individuelle Erziehung. 2. Sexuelle Erziehung. — XII. Praktische Nutzanwendung. — Sachverzeichnis. — Namenverzeichnis.



Vier Geschwister von 2, 4, 5 und 6 Jahren.

Urteil der Presse: Es ist wahr, was Stratz in der Vorrede zu seinem neuen Buche sagt: „Es sind viele Bücher geschrieben worden über das kranke Kind und seine Pflege, über das gesunde kaum eines.“ Wenigstens keines, das in so klarer, eingehender und allgemein verständlicher Weise und in so gewählter, geistreicher Sprache, wie wir sie an Stratz gewohnt sind, die normale körperliche Entwickelung des Kindes bis zum Alter der Reife zur Darstellung bringt. ... An Fülle und Glanz der Illustrationen reiht sich dieses neueste Stratzsche Werk seinen Vorgangern würdig an. **Frankfurter Zeitung.**

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.

Von Dr. C. H. STRATZ. **Zweite Auflage.** Mit 112 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 farbigen Tafeln. Lex. 8°. 1904. Geh. M. 8.60; in Leinw. geb. M. 10.—

INHALT: Einleitung. — I. Die Körperformen der Japaner. 1. Das Skelett. 2. Maße und Proportionen. 3. Gesichtsbildung. 4. Körperbildung. — II. Japanischer Schönheitsbegriff und Kosmetik. 1. Auffassung der körperlichen Schönheit. 2. Künstliche Erhöhung der Schönheit. — III. Das Nackte im täglichen Leben. 1. In der Öffentlichkeit. 2. Im Hause. — IV. Darstellung des nackten Körpers in der Kunst. 1. Allgemeines. 2. Ideal- und Normalgestalt. 3. Mythologische Darstellungen. 4. Darstellungen aus dem täglichen Leben. a) Straßenleben. Aufgeschürzte Mädchen. Arbeiter. Ringer. b) Häuslichkeit. Déshabillé. Toilette. Bäder. Yoshiwara. Erotik. c) Besondere Ereignisse und Situationen. Überraschung im Bade. Nächtlicher Spuk. Beraubung edler Damen. Awabitischerinnen.



